
Искусство
Кино
6 1961



СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки — кадр из фильма «Пылающий остров». Авторы сценария Генрих Боровик, Роман Кармен, режиссер-оператор Роман Кармен, главный оператор Василий Киселев, звукооператор Виктор Котов. Центральная студия документальных фильмов, 1961.

На второй странице — Леша Локтев в роли Гены в фильме «Прощайте, голуби!». Сценарий и постановка Я. Сегеля. Оператор Ю. Ильенко. Ялтинская студия, 1961.

Есть художники, индивидуальность которых выражена особенно ярко, броско, отчетливо. К ним принадлежит и Марк Донской — один из ведущих представителей нашей кинорежиссуры.

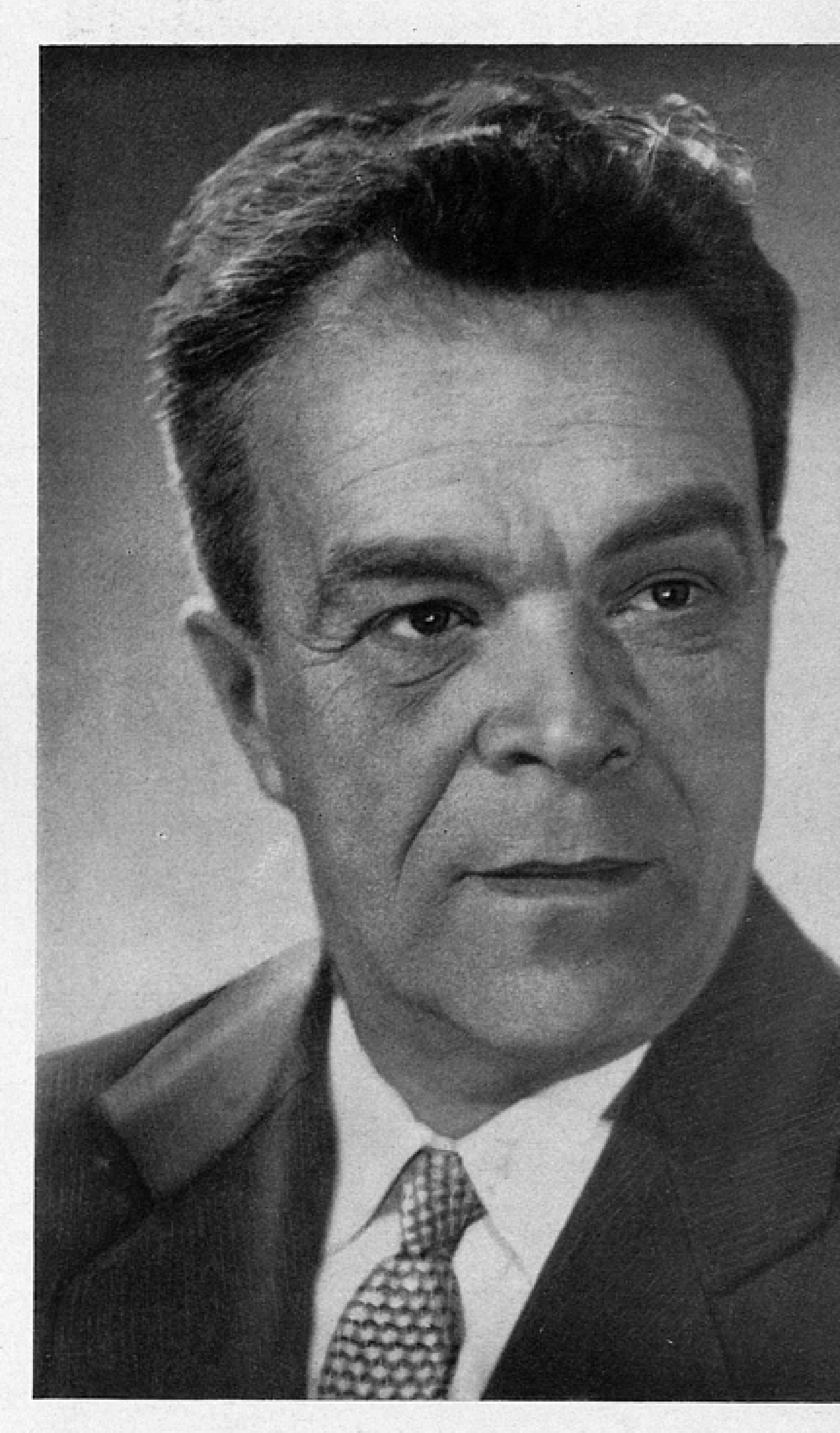
В 20-х годах пришел в кинематографию Марк Донской — живой, энергичный, стремительный человек. Прошло сорок лет. Но по-прежнему главной чертой художника остается его творческая неутомимость, горячность, жажда новых и новых поисков в искусстве.

Страстная любовь к человеку, ненависть ко всему, что мешает его счастью, утверждение героя-борца — вот тема, которую последовательно проводит в своих фильмах М. Донской, мастер глубокого реалистического искусства. Не случайно в его творчестве такое большое место занимают экранизации произведений Горького — трилогия «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты», «Мать», «Фома Гордеев».

Высокие патриотические чувства советского народа, его ненависть к фашизму Донской выразил в фильмах, созданных в годы Великой Отечественной войны — «Радуга» и «Непокоренные».

Одним из лучших произведений советского кино является фильм, поставленный М. Донским по сценарию М. Смирновой — «Сельская учительница».

Что бы ни снимал Марк Донской — картину, обращенную в прошлое народа, или фильм о недавних событиях, — он всегда выступает с принципиальных, партийных позиций, с позиций художника искусства социалистического реализма.



К 60-летию со дня рождения

МАРКА ДОНСКОГО



«Детство Горького»

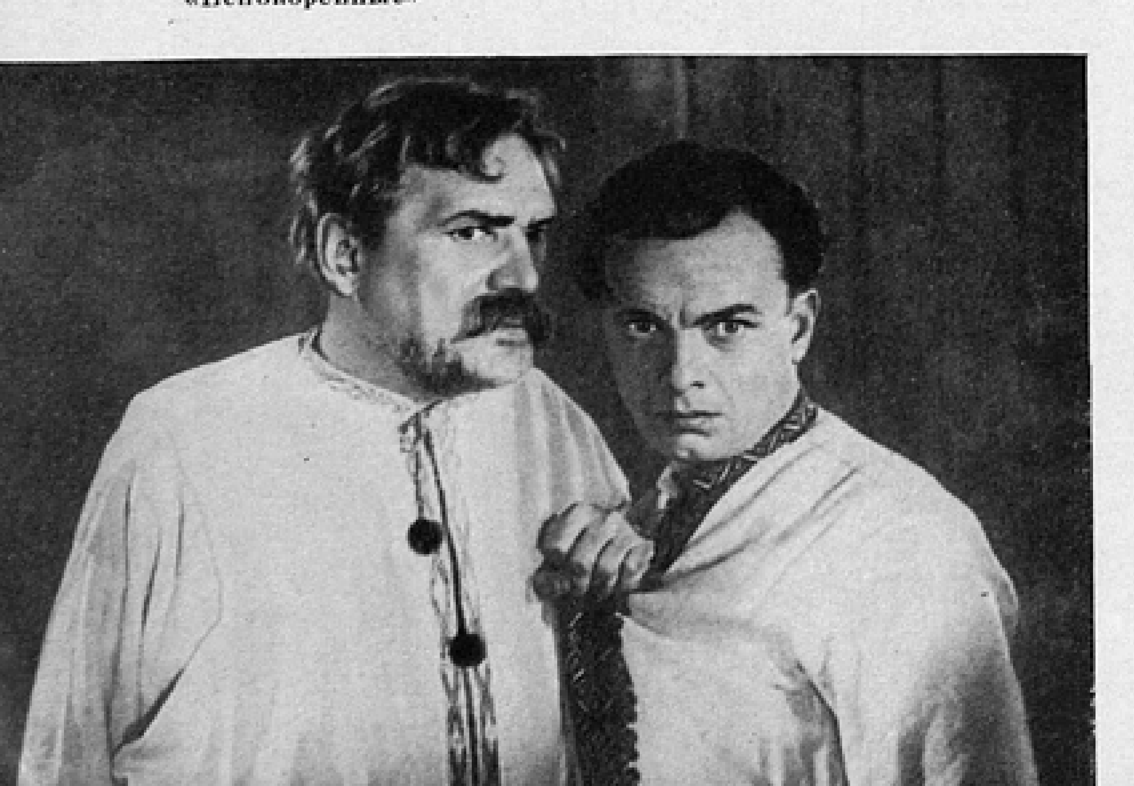


«Фома Гордеев»



«Сельская учительница»

«Непокоренные»



К 60-летию со дня рождения

ГРИГОРИЯ РОШАЛЯ



У каждого большого художника, чуткого к современности, умеющего видеть и слышать жизнь, улавливать ее пульс, — интересы в искусстве всегда разносторонни и широки.

Широки они и у Григория Львовича Рошаля — человека большой эрудиции и большого темперамента.

И все же у каждого художника есть среди прочих и своя излюбленная тема, своя «сверхзадача» в киноискусстве. В творчестве Рошаля такой «сверхзадачей» является решение темы: интеллигенция и народ, искусство, наука и народ, путь человека интеллектуального труда к революции. Совсем не случайны в его творчестве фильмы «Саламандра», «Петербургская ночь» (совместно с В. Строевой), «Зори Парижа», «Семья Оппенгейм», «Песни Абая» (совместно с Е. Ароном), «Академик Иван Павлов», «Мусоргский», «Римский-Корсаков», трилогия «Хождение по мукам».

Темпераменту борца, горячности, увлеченности может учиться у Рошаля молодое поколение режиссуры.



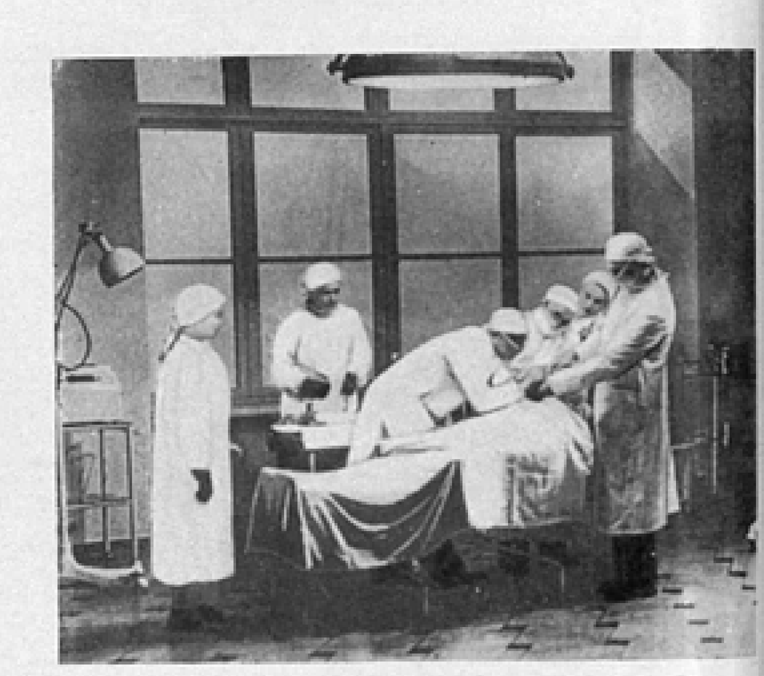
«Саламандра»



«Петербургская ночь»

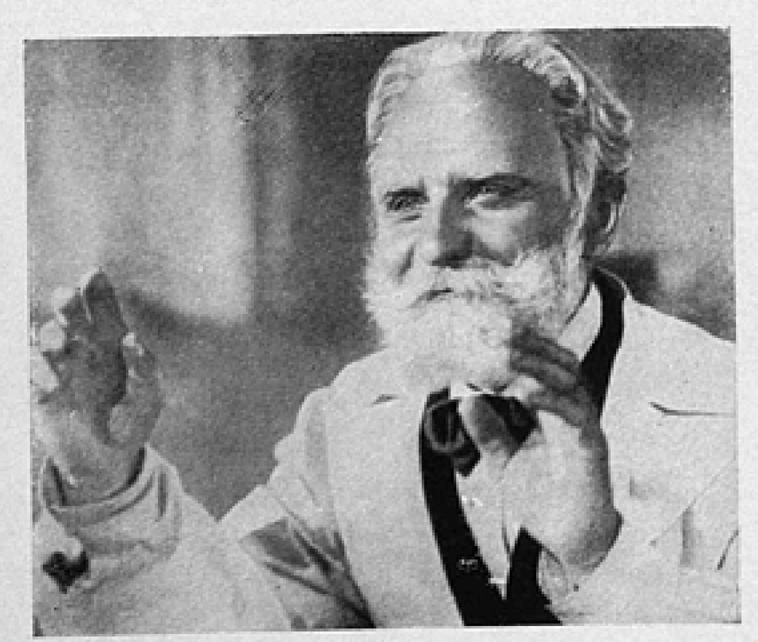


«Зори Парижа»



«Семья Оппенгейм»

«Хождение по мукам»



«Академик Иван Павлов»





ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

В БОЛЬШОМ ПОХОДЕ

17 июля 1960 года на незабываемой встрече с представителями советской интеллигенции Н. С. Хрущев выступил с речью, в которой, дав высокую оценку творческой деятельности советской интеллигенции, осветил ряд важнейших проблем современного искусства и литературы.

В седьмом номере журнала «Коммунист» напечатано сокращенное изложение выступлений Н. С. Хрущева на встрече с представителями советской интеллигенции 17 июля 1960 года, на приемах в честь писателей и композиторов РСФСР. Появление в печати этого нового документа вызвало у всех деятелей искусства и литературы чувство глубокой благодарности. Этот документ — еще одно ярчайшее свидетельство той поистине отеческой заботы, с какой партия направляет развитие литературы и искусства по пути служения народу, по пути развития метода социалистического реализма.

Источником творческого вдохновения являются окрыляющие каждого деятеля искусства слова Н. С. Хрущева: «Работники литературы и искусства всегда были и являются верными помощниками Коммунистической партии во всех ее делах. Значение их творческой деятельности особенно возрастает в настоящее время, когда коммунистическое воспитание трудящихся, формирование нового человека стало одной из самых насущных задач партии».

Верность делу партии — не декларация, не слова, а само существо советского художника, то, что дает ему творческую силу и смысл жизни. В советской действительности сложился тип художника, неразрывно связанного с общенародной борьбой за коммунизм. И это — одно из драгоценнейших завоеваний нашей культуры. Воспитанные в духе верности

партии, нашедшие счастье творчества в служении великому делу народа, мастера советского искусства всегда с Центральным Комитетом КПСС, стоящим на страже ленинизма.

В опубликованном документе говорится: «Нам нужны такие книги, кинофильмы, спектакли, произведения музыки, живописи и скульптуры, которые воспитывали бы людей в духе коммунистических идеалов, пробуждали в них чувство восхищения всем замечательным и прекрасным в нашей социалистической действительности, рождали бы в людях готовность отдать свои силы, знания и способности беззаветному служению своему народу, желание следовать примеру положительных героев произведений и вызывали непримиримость ко всему антиобщественному, отрицательному в жизни».

Эти слова найдут самый глубокий, самый сердечный отклик у всех деятелей искусств. Они заставляют каждого внимательно посмотреть на свой собственный путь в искусстве. Все ли в нем соответствует этому высокому призыву, все ли нужное и важное, что в моих силах, я сделал для того, чтобы сказать о себе, как с абсолютным правом некогда гордо говорил Маяковский: «это мой труд вливается в труд моей республики».

Богатая, яркая жизнь, полная замечательных свершений, кипит вокруг нас! Еще активнее вмешаться в нее, еще глубже проникнуть в ее сложные процессы, еще более горячо, с партийных позиций откликнуться в художественном творчестве на все то, что происходит в нашей стране, в нашей действительности! Об этих важнейших задачах, неотделимых от насущных задач, которые решают Коммунистическая партия и советский народ, и говорится в статье Н. С. Хрущева:

«Если говорить о наших задачах в настоящее время, на современном этапе истории, то они, эти задачи, состоят в борьбе за счастье людей, за всемерное улучшение условий их материальной и духовной жизни, за расцвет всех способностей и дарований человека».

Развивая и углубляя мысли, высказанные в ранее опубликованных выступлениях по поводу литературы и искусства, Н. С. Хрущев подробно пишет в своей статье «К новым успехам литературы и искусства» о проблемах партийности искусства. Быть партийным в художественном творчестве — это значит посвятить себя, свой талант великому делу борьбы за коммунизм, за претворение в жизнь политики Коммунистической партии, а следовательно, делу народа. В этом суть вопроса, а вовсе не в том, носит ли человек партийный билет или его не имеет.

Истинная свобода художественного творчества ничего не имеет общего с лживыми и лицемерными понятиями «свободы», которые распространяют защитники буржуазного образа жизни. Ленинское понимание свободы творчества состоит в том, чтобы идти вместе с народом, создавать и творить для счастья, в интересах народа.

Огромное значение для всего фронта нашей художественной критики имеют высказывания Н. С. Хрущева о высоком общественном значении критических выступлений.

Вся наша жизнь ежедневно свидетельствует о том, как важна принципиальная критика в искусстве, критика, ведущаяся с подлинно партийных позиций:

«И чем больше такой критики, тем лучше для дела. Чем чаще человек проходит по своему телу жесткой мочалкой, а может быть, и щеточкой, тем бодрее он себя чувствует. Критика — это, попросту говоря, своего рода баня. Недаром иногда говорят про тех, кого критиковали,— ну и дали ему баню! Мы за такую освежающую «баню», которая помогает людям держать себя в чистоте... Мы стоим за такую критику, которая бодрит человека, укрепляет его силы».

В этих замечательных словах целая программа действий и для нашей кинокритики. Она выполнит свое общественное назначение, если будет активно помогать всему хорошему, способствовать его появлению в искусстве, глубже, пристальнее анализировать с партийных позиций каждое произведение искусства.

Никакой предвзятости, никакой необъективности нельзя допускать в критике. Барское пренебрежение к явлениям еще слабым, но нуждающимся в поддержке, так как в них есть добрые зерна, так же нетерпимо, как и необъективное захваливание.

«Нельзя считать нормальным, что в литературно-художественной печати публикуются нередко статьи, целиком отвергающие те или иные книги, кинофильмы и спектакли, не показывающие сильных и слабых сторон этих произведений. Само собой разумеется, что о неудавшихся произведениях нужно говорить правду, но именно правду, без всяких преувеличений и недоброжелательства».

В содержательной, полной героических свершений жизни нашего народа самое массовое из искусств — киноискусство приобретает все большее и большее значение. Успех таких картин, как «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Повесть пламенных лет», «Чистое небо» и других, еще раз свидетельствует о том, что только там, где высокая идейность, партийность и народность оказались воплощенными в художественно совершенную форму, только там, где талантливые художники выступили во всеоружии благороднейших коммунистических идеалов, только там и пришло полное признание! И пришло оно не в одной нашей стране, но и во всем мире! Однако, отдавая должное этим выдающимся произведениям, мы не можем забывать и о других, проявляя особое внимание и заботу к тем кинофильмам, где отражены наши кипучие дни, наша полная забот, неотложных дел, горячая, счастливая, исключительно интересная жизнь! Партия учит критиков хозяйскому, бережливому, разумному отношению ко всем явлениям искусства. Поменьше трескотни, брюзжания и общих фраз, побольше внимания ко всему, что появляется в жизни и искусстве и где видны ростки нового. Принципиальность, доброжелательность и вдумчивость должны пронизывать собой каждое критическое выступление на страницах нашей печати.

Внимание партии вдохновляет советских кинематографистов, удваивает энергию, помогает разобраться в сложных вопросах искусства и жизни. Статья Н. С. Хрущева «К новым успехам литературы и искусства», опубликованная в период, когда вся страна и вместе с ней киноработники готовятся к достойной встрече XXII съезда КПСС, окажет огромную помощь всему отряду кинематографистов, которые, как и вся наша интеллигенция, стремятся с честью выполнить почетную роль надежных помощников партии.

Мы твердо верим, что дальнейший расцвет советской кинематографии будет обретен в подлинной народности, партийности нашего искусства, в обращении к высоким идеалам, к жизненно волнующим темам современности. И залогом успеха этого нового расцвета является большое доверие, внимание и забота, которые неизменно оказывает искусству наша родная Коммунистическая партия.

Земляк в космосе

Много дней подряд весь мир следил за сообщениями из Москвы, сверял часы с московским временем, переводил его на свое, местное время. И казалось, не только голос современности, но само дыхание будущего разносилось по всему миру вместе с мелодией кремлевских курантов, вместе с тиканием часов, которые как ни в чем не бывало продолжали идти на руке Гагарина в космосе и показывали точное московское время. Как знать, может быть, в тикании этих простых часов лучше всего слышна была богатырская поступь нашей эпохи.

Впервые человек дышал воздухом в космическом пространстве.

В герметической кабине корабля «Восток» мчался волшебный клочок нашей атмосферы. И дело не только в том, что это был кондиционированный воздух. Невыразимо волнует и переполняет радостью тот простой факт, что космонавт дышал советским воздухом.

Не было во всей истории воздухоплавания более драгоценного груза, чем этот космический корабль, оснащенный остроумными и мудрыми приборами. В этом корабле, как в фокусе, скрестились все гениальные открытия, вспышки, догадки, озарения, придумки человеческого ума.

Как известно, вес корабля вместе с пилотом-космонавтом составил 4725 килограммов. Но следует учесть, что в этот вес входит духовный багаж советского молодого человека Юрия Гагарина, его нравственная сила, его добрая воля, его пытливость — пытливость многих поколений людей, извечное любопытство всего человечества, давнее стремление проникнуть в тайны мироздания!

В календаре великих открытий человечества красным цветом будет отмечен день 12 апреля 1961 года, когда человек по первопутку отправился в космос. Отныне увековечен день, когда человек поднялся в «надзвездные края», туда, где «тихо плавают в тумане хоры стройные светил»...

И подобно тому, как мы издавна называем землепроходцами отважных разведчиков «белых пятен» на карте Земли, мы вправе назвать Юрия Гагарина первым космопроходцем.

Все чаще и подчас неожиданнее звучит в нашем лексиконе слово «новоселье». Многочисленные и многообразные новоселья справляют повседневно советские люди — в домах, в новорожденных городах, в необжитых местностях страны или на самом краю земли, где-нибудь на дрейфующей станции в окрестностях Северного полюса или в белом безмолвии Антарктиды. Ну, а нынешней весной мы справили новоселье за краем земли — в космическом пространстве!

Только подумать, что Юра Гагарин был годовалым малышом, когда умер Константин Эдуардович Циолковский. Эти два человека жили в каких-нибудь ста пятидесяти километрах друг от друга. С точки зрения космонавта, это совсем близехонько. Если вспомнить скорость, с какой летел корабль «Восток», от Калуги до Гжатска — секунд двадцать лёта. Нет, Циолковский и Гагарин вовсе не жители разных эпох, их разделяют не века. Но такова волшебная сила нашего советского времени — оно чрезвычайно уплотнено, вместительно, насыщено событиями исторического значения.

Юрий Гагарин молод не только потому, что ему двадцать семь лет от роду. Он молод еще

и потому, что его снарядила в полет страна, которая творит, выдумывает, пробует, которая полна молодого дерзания. Хорошо сказал поэт:

Так молод бывает всегда человек,
Который с грядущим в содружестве.

А кто еще крепче дружит с грядущим, чем наша страна, наши соотечественники, наши земляки?..

Долго длился у нас громогласный и запальчивый спор на тему: «физики или лирики?» Кому принадлежит первородство — скупой и точной мудрости расчетов или гамме горячих чувств? Кому отдать предпочтение, кто в наши дни нужнее и полезнее — физики или лирики?

Но жизнь с мудростью непререкаемого арбитра показала, как наивны подобного рода противопоставления. И права была та молоденькая читательница «Комсомольской правды», которая в разгар споров на тему «физики или лирики?» утверждала: первый человек, который полетит в космос, возьмет с собой ветку сирени.

Полет в космос обогатил не только наших ученых и конструкторов, астрономов и физиков. Он дал богатейшую пищу для всех жизнелюбивых романтиков, мечтателей, деловитых фантазеров, для всех любознательных умов! И — если хотите — в самом подвиге Гагарина, во всех патетических деталях полета и встречи на земле много трогательной задушевности, благородного и тонкого лиризма.

С незапамятных времен влюбленные, в знак своей преданности, выражали готовность идти за любимой, за любимым на край земли.

А что такое край земли? По свидетельству А. Твардовского:

Тот край и есть такое место,
Как раз такая сторона,
Куда извечно, — как известно —
Была любовь устремлена!

Ну, а после 12 апреля 1961 года молодые люди могут устремляться в своих мечтах и лирических клятвах не НА край Земли, а ЗА край Земли. Там отныне пролегает трасса, которая ведет всех влюбленных на седьмое небо!

И в то же время все мы, после полета человека в космос, стали как-то внимательнее к Земле, на которой живем. Все как бы обрели новую жажду познания, стали внимательнее, добрее друг к другу — нас сблизила совместно пережитая гордость за человека. Каждый из нас еще сильнее осознал, как много может свершить человек!

Успешно раскрыть образ советского космонавта сможет лишь тот сценарист, тот режиссер, тот актер, которые воплотят на экране гармонично развитую личность.

Образ героя окажется жизнеспособным и долговечным, если он будет показан в борьбе, если мы станем свидетелями и очевидцами его нелегкой победы, если мы увидим, что победа потребовала от героя напряжения всех сил ума и сердца, если мы, будущие кинозрители, будем сопереживать вместе с героем, следить за ходом его мыслей, за воспитанием его чувств и закалкой характера, будем вместе с героем о чем-то догадываться, может быть, даже в чем-то сомневаться, оступаться на пути к победе, падать и вновь подыматься. Другими словами, герой должен — может быть, мучительными усилиями — добыть победу. Победа не должна ждать героя, как выигрыш в беспроигрышной лотерее, как неуместный подарок сценариста и режиссера, которыми те хотят откупиться и от героя и от взыскательного зрителя. И, самое главное, нужно показать, что полет человека был результатом огромной, поистине героической работы многих, многих людей, подготовивших подвиг космонавта.

Можно снимать героя на обыкновенном, на широком экране, можно заснять картину на широкоформатной пленке, даже на кинопанораме. Но если характер героя будет изображен плоско, прямолинейно, если герой будет не разговаривать (иногда вполголоса или даже шепотом), а вещать, изрекать, если вокруг его головы будет нарисован кинематографический нимб, если образ будет лишен своеобразия — никакой, даже самый сверхшироченный экран, самая совершенная техника съемок не решат генеральной задачи и мы неминуемо скатимся к плоскости раешника, и вместо героической симфонии с экрана прозвучат бездумные частушки.

Нет, не случайно Юрий Гагарин назвал среди самых любимых книг «Повесть о настоящем человеке». Наверно, еще мальчиком он видел и одноименный фильм. Герой книги и фильма Алексей Маресьев преодолевает невероятные трудности, прежде чем достигает своей жизненной цели. К счастью, Юрию

Гагарину не пришлось испытать того, что выпало на долю Маресьеву, когда тот, обезноженный, голодный, полз много суток по лесу после гибели самолета. Но этот и другие подвиги героев Великой Отечественной войны безусловно помогли становлению характера первого космонавта.

Мы не знаем всех подробностей детства, отрочества и юности героя, не знаем всех его давних пристрастий и увлечений. Но несомненно, на Гагарина произвели сильное впечатление подвиги советских бойцов и смоленских партизан в годы войны. Мальчиком видел он эти подвиги воочию и помнит, как в немецкое рабство угоняли его брата и сестру, как те сбежали из плена и потом в рядах Советской Армии воевали с фашистскими захватчиками. Он помнит разоренную деревню, пропахшую гарью пожарищ и пороховым дымом. Советская Армия освободила те места лишь весной 1943 года, а до того многострадальную гжатскую землю обильно засевали лишь пулями и осколками, перепахивали минами и снарядами, ее «пололи» саперы. Гжатская земля долго не знала прикосновения плуга, она слышала моторы танков, но давным-давно не слышала мирного, трудолюбивого пыхтения трактора. Поля покрылись бурым ковром сорняков, пашня одичала. Будто какой-то злой сеятель нарочно засеял ее бурьяном, осотом, лебедой, чертополохом и земля взрастила их с напрасной и горькой щедростью. Злое владычество сорняков!

Одиннадцать лет было Юре Гагарину, когда окончилась война. Многотрудная жизнь в местности, которую фашисты превратили в «зону пустыни». Жизнь воскресала сквозь тлен, прах и руины войны. Все это запечатлелось в памяти мальчика, он видел страшный лик войны, и тем сильнее сегодня его жажда мира, его готовность отстаивать мирную жизнь народа.

Весь облик Юрия Гагарина, уже знакомый всему человечеству, стал для нас родным, будто мы давно и близко знакомы с ним. И этот скромный облик наводит нас на некоторые размышления. По-видимому, сама внешность героя или героини в наших фильмах не всегда и не обязательно должна бросаться в глаза. Иные режиссеры забывают о том, что прекрасное всегда больше и значительнее красивого. Как часто мы поручаем главные роли актерам или актрисам лишь потому, что их можно назвать красавцами или красавицами. Слов нет, актер, играющий героя, должен обладать привлекательной внешностью. Но чем обогатит зрителя актер (актриса) с красивым лицом, с идеальной фигурой, но с весьма ограниченным талантом? Сколько слоняется по экрану смазливых актерских посредственностей или даже очень красивых молодых людей с фигурами идеальными с портновской точки зрения, но с бессодержательными лицами, с пустопорожним взглядом красивых глаз! Подобным героям нечего о себе рассказать, они только позируют, но не умеют передать всех тонкостей и нюансов своего психологического состояния, они не знают, что такое «подтекст». С точки зрения уличного фотографа, итальянка Анна Маньяни — женщина некрасивая, однако это не помешало ей стать любимой актрисой многих миллионов кинозрителей.

Трудная задача стоит перед художником, который хочет отобразить героя нашего времени. Этой сверхзадачи нельзя решить без того, чтобы не показать невидимую сторону его души, его яркую индивидуальность, его неповторимый и сокровенный духовный мир. И подобно тому как ультразвук не улавливается человеческим ухом,— громкие, а тем более выспренние, высокопарные слова не прозвучат в художественном кинорассказе о герое. Наш герой уже давно подчинен вновь, как все мы, законам земного тяготения, он уже давно вышел из состояния невесомости. И преступлением против искусства и против правды были бы невесомые, общие, приблизительные слова в кинорассказе о нем.

Пусть герой-современник предстанет перед нами на экране человеком скромным, полным душевной приязни, деловитым и работящим, человеком щедрого сердца и большого ума, которому ничто человеческое не чуждо.

Может быть, еще никогда прежде с такой силой не звучали слова Горького: «Человек — это звучит гордо!» — как они прозвучали в дни, когда наш земляк стал лоцманом вселенной.

Много извечных, прекрасных примет обновления всей природы и ее расцвета несет с собой весна. Корабль «Восток», создание ума, таланта, воли, труда миллионов советских людей, был самой драгоценной приметой нынешней весны. Эта первая ласточка находилась в полете всего сто восемь минут, но она ознаменовала приход новой, межпланетной весны человечества.

Евгений ВОРОБЬЕВ

Один из многих

Сначала были грезы... «Грезы о земле и небе».

«...Все богатства Земли — от Солнца! А ведь Земля получает только одну двухмиллиардную долю всей излучаемой Солнцем энергии. Если бы нам удалось вырваться из своей колыбели туда, к Солнцу, в свободное пространство. И завладеть всей остальной энергией...

... Земля есть колыбель разума. Но нельзя вечно жить в колыбели!..

...Человечество не останется вечно на Земле, но в погоне за светом и пространством сначала... проникнет за пределы атмосферы, а потом завоюет все околосолнечное пространство!..»

Так писал в конце девятнадцатого века глухой учитель в глухой провинциальной Калуге. Он тоже был «луч света в темном царстве» калужских купцов и обывателей. Он был гений, а они считали его сумасшедшим.

Никто до него не умел так мечтать о космосе и предугадывать его законы. За пятнадцать лет до всех ученых людей земли он открыл ракетный способ передвижения в космосе и не только в мечтах, и не как принцип, а как научную теорию, облеченную в точные формулы высшей математики и физики. Знаменитое уравнение ракеты Константина Эдуардовича Циолковского лежит сейчас в основе всех расчетов по подготовке космических путешествий.

Скромный, крайне застенчивый в жизни человек, ребенок в политике, Ньютон в науке, он сердцем принял Октябрьскую революцию.

А в конце жизни он писал, завещая самое дорогое: «Все свои труды по авиации, ракетоплаванию и межпланетным сообщениям я передаю Партии большевиков и Советской власти — подлинным руководителям прогресса человеческой культуры!.. Уверен, что они успешно закончат эти труды!»

Он знал, кому завещать свои труды, свои мечты. И он понял, как и многие люди на земле, что, не свершись в России Октябрь, не исполнились бы сегодня ни его мечты, ни мечты других великих и малых радетелей о благе, о счастье человеческом.

Если великая идея овладевает человеком и он отдает ей все силы, то такой человек совершает подвиг, он становится героем.

Если великая идея овладевает целым народом и он, поставив перед собой великую цель, не жалеет сил для достижения ее, то весь народ совершает подвиг и становится героем. У советского народа есть великие идеи — идеи Маркса и Ленина. У советского народа есть великая цель — коммунизм.

На пути к этой цели наш народ совершал, совершает и будет совершать героические подвиги. Это подвиги и целых масс и отдельных героев.

Когда-то партия сказала: «Зимний!» И питерские, московские, курские, смоленские, полтавские мужички в бушлатах и шинелях, великие солдаты революции, ответили: «Даешь Зимний!» И взяли его! А с тех пор пошло и пошло... Всюду и во всем.

Индустриализация? — Даешь индустриализацию!.. Коллективизация? — Даешь коллективизацию!.. Днепрогэс?— Даешь Днепрогэс!.. Комсомольск?.. — Даешь Комсомольск!.. И сотни, тысячи юношей и девушек — москвичей, ленинградцев, с Волги и с Днепра — едут покорять вековую тайгу.

Война... И уходят в бессмертие герои-панфиловцы, летчик Николай Гастелло, рядовой солдат Александр Матросов и московская девушка Зоя Космодемьянская, и тысячи, тысячи других...

И совсем недавние примеры. Призыв партии, призыв Родины. И снова: Целина? — Даешь целину!.. Братск? — Даешь Братск!.. Космос?.. — Даешь космос!.. И гжатский паренек начинает свой звездный путь.

Прекрасна слава первого космического летчика Юрия Гагарина, прекрасен его подвиг! Но тем более прекрасны его слава и его подвиг, что они являются частью славы и частью подвига всего советского народа. Он был послан Родиной выполнять задание не как единственный из всех, а как один из многих. И в этом красота замысла космических и межпланетных путешествий. В этом великий подвиг всех — от пока неизвестных миру крупных ученых до простых рабочих людей, создавших великолепный космический корабль. Ибо не для каких-то особенных, со сверхчеловеческими нервами и здоровьем героев задуманы проникновения в космос на наших кораблях, а для нормальных простых людей и для нас с тобой в том числе, товарищ!

Сегодня Родине потребовался один Гагарин, завтра их потребуется сотни, тысячи — и они будут. Мы знаем — их будет и миллион...

Мечта Циолковского о том, что «человечество... сначала проникнет за пределы атмосферы, а потом завоюет все околосолнечное пространство», осуществилась в первой своей части 12 апреля 1961 года.

Мы ждем... Мы снова волнуемся... Мы знаем, что скоро, очень скоро осуществится и вторая часть этой мечты.

Еще многие из ныне живущих, даже и не молодых людей, увидят, как выпрыгнут из космического корабля веселые и мужественные советские парни и, скрывая волнение от упавшей на них славы, очень просто доложат руководителям партии и правительства, всему советскому народу, что нами завоевана и эта солнечная высота.

Валентин ЕЖОВ

Встречи с современниками

На триста километров поднимался над старушкой Землей наш замечательный современник Юрий Гагарин. Но какой мерой измеришь путь сквозь незримые, но грозные барьеры, которые преодолела наша авиация, чтобы распахнуть окно в бездонный мир звезд тому, кто стал сегодня героем планеты?

Профессия киносценариста позволила мне увидеть некоторые этапы этого великого пути к звездам. И сегодня я не могу не вспомнить о других героях, чей труд и отвага прокладывали дорогу в космос еще в те дни, когда скромный гжатский паренек шел поступать в ремесленное училище. Вместе с моими соавторами кинодраматургами Д. Радовским и Б. Чирсковым мне доводилось встречаться с некоторыми замечательными летчиками-испытателями.

То были люди удивительной профессии, где осторожность мирно уживается с величайшей дерзостью, безумная отвага с точнейшим расчетом, мастерство с обширными знаниями. Ведь подвиг — это будни летчиков-испытателей экспериментальных самолетов.

Эти встречи открыли нам увлекательный, полный романтики мир, рождали чувство глубокого уважения к тем, кто, напрягая свои физические и духовные силы, строил дорогу гигантов, начинающуюся у поверхности Земли и исчезающую где-то далеко в космосе.

Это было очень непросто — прорваться через жестокий звуковой барьер, пробиться через царство высоких температур теплового барьера, этого адского пекла, порожденного скоростью, или долететь почти до самого небосвода, оставив под крылом самолета 99 процентов земной атмосферы. Неизвестность сурово встречала пришельцев, посягавших на ее владения.

Более двух лет летчики-испытатели были нашими друзьями. И та атмосфера первооткрывания, которую мы ощутили благодаря дружбе с ними, позволила нам написать сценарий о людях, не знающих дороги назад, всегда готовых к штурму очередного барьера, как бы труден этот барьер ни был.

Сценарий «Барьер неизвестности» окончен. Он ставится на «Ленфильме» режиссером Никитой Курихиным.

Встречаясь с людьми, умеющими заглядывать в будущее, обладающими удивительной способностью обращать это будущее в настоящее, гораздо ярче и как-то вещественнее представляешь себе завтрашний день покорения космоса. Товарищи по профессии поймут меня и моего соавтора Д. Радовского, когда в полнометражном сценарии «Мост в космос», написанном в прошлом году для Московской студии научно-популярных фильмов, мы попытались рассказать о подвиге советского космонавта.

Биография нашего героя сходна с биографией Юрия Гагарина своими конечными точками. Начав свою жизнь в авиации на самолете, развивающем скорость 150 километров в час, он, подобно майору Гагарину, в последнем эпизоде сценария летит со скоростью 28 000 километров в час, проникая в космос, чтобы совершить там удивительный подвиг.

Наш современник летчик-испытатель Иванов, которого мы хотим вывести на экран, совершает свой полет примерно в 1964 году. Полет необычный и ответственный, которого мир ждет с интересом и нетерпением не меньшим, чем ждал полета майора Гагарина.

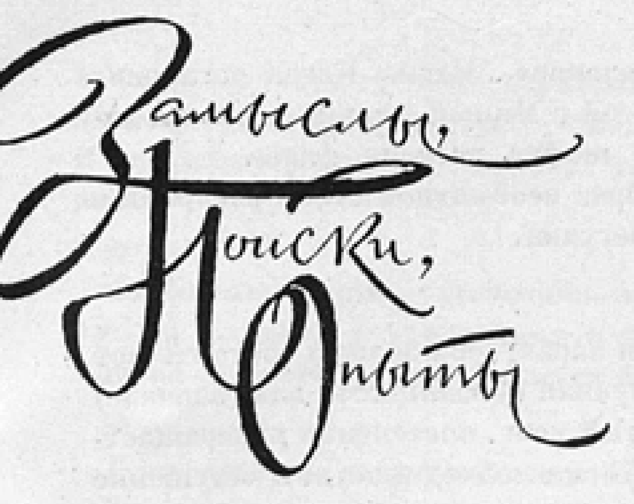
Борьба с неизвестностью, составляющая основу конфликта в такого рода фильмах, позволяет создавать острые сюжетные ситуации, доносить с экрана мысли, созвучные времени. Ведь, право, не будет преувеличением, если мы скажем, что значительная часть передового рубежа советской науки проходит именно там, в космических далях.

Интересны задачи, стоящие перед теми, кто рассказывает о науке с экрана. Стремительный прорыв в космос, происходящий на наших глазах, побуждает взрослых людей, причем подчас весьма образованных в других областях знания, задать множество вопросов.

Почему возникает невесомость? Как победить перегрузки? Почему для успешных полетов в космос понадобилось объединить новейшие достижения вычислительной техники и физиологии, механики и химии, генетики и радиотехники? Вопросам нет числа. Ответить на них полностью — значит дать массовому зрителю возможность поближе познакомиться с делами наших современников, одерживающих удивительные победы над Неизвестностью. На некоторые из таких вопросов мы и попытались ответить в наших сценариях «Барьер неизвестности» и «Мост в космос».

Впереди еще непочатый край работы. Ведь сегодня ученые — люди в семимильных сапогах. Каждый день их труда приносит человечеству новое. Так пусть будет побольше встреч с нашими современниками и в жизни и на экране!

М. АРЛАЗОРОВ



В дни, предшествующие XXII съезду КПСС, советские кинематографисты с творческим волнением ищут пути, крепко связывающие искусство с жизнью народа. Наибольшее внимание коллективов студий привлекают те фильмы, которые несут в себе тему созидания коммунизма.

Одна из таких новых работ «Ленфильма» — кинокартина по сценарию Г. Бакланова «Горизонт». Ее ставит И. Хейфиц.

Наши читатели знакомы со сценарием Г. Бакланова — он был напечатан в № 8 журнала за 1960 год. Писатель шел в этой работе от непосредственных жизненных впечатлений, от встреч с молодыми людьми, вчера еще учившимися в школе, а сегодня ставшими земледельцами.

Съемочная группа фильма, как бы повторяя путь, проделанный драматургом, также встречалась в экспедициях со многими тружениками социалистических полей. Среди них нашли ленфильмовцы прототипов своих экранных героев.

Редакция обратилась к И. Хейфицу с просьбой познакомить читателей нашего журнала с повседневными рабочими записями в его режиссерских тетрадях. Публикуем здесь некоторые из этих записей, дающие представление о том, как складываются творческие замыслы кинематографистов, как ищет и находит художник внутренний, поэтический образ вещи.

Записи иллюстрированы эскизами художников съемочной группы Б. Маневича и И. Каплана и кадрами из материалов фильма.

И. ХЕЙФИЦ

Из рабочих тетрадей режиссера

Пройти через испытания, чтобы было потом о чем вспомнить,— вот первоначальная задача отправившегося на целину «десятого А». В первых эпизодах вся ватага «десятого А» еще только «играет» во взрослых. В ней много детского. Поездка в совхоз — веселое приключение, туристская вылазка. Все держатся единой компанией, как в школе. По мере движения повествования все эти милые приключения незаметно переходят в суровые испытания. И чем больше будет накопляться черт возмужания в этой милой, почти еще детской компании, тем ярче будут выделяться отдельные характеры, тем явственнее станет дифференциация «десятого А».

●

Вот они впервые ночью в степи. Темный горизонт. Ни огня, ни звука. Сколько раз они читали про степь, но не умеют еще ходить по ней ночью. Сразу заблудились.

Резко сверху. Фигурки на земле в лунных тенях. Кто-то позвал: «Ребята-а-а!» — и свистнул. На свист залаяла собака. Побежали. Сергей упал. И тут увидел звездное небо.

Они читали Фламмарнона, умеют читать звездное небо и в нем не заблудятся. А по земле ночью ходить сложнее. Мальчики в степи под звездами. Небо и звезды отражаются в луже. По звездам они пытаются найти запад; увлекшись, Сергей одной ногой попадает в лужу. И небо сразу замутилось — небо, отраженное в луже...

Для начала — образ «книжных людей».

Потом их встретил сторож — старик с лицом хлебороба. Он как бы вышел из прошлого века, но осветил их никелированным фонариком, затем сунул фонарик в старую пустую револьверную кобуру, болтающуюся на животе.

●

В сценарии — два лагеря. С одной стороны директор совхоза Голованов и его помощники, бывшие партизаны, прошедшие через огонь и воду, через две войны, через трудные годы пятилеток, через многие жизненные испытания, одним словом — бывалые солдаты. С другой — ватага школьников, мальчишек и девчонок, не испытавших в жизни ничего, не знающих трудовых традиций, не забывших еще школьных шалостей, школьной фразеологии, шпаргалок

и других наивных хитростей, облегчающих ответы на экзамене.

Все споры здесь должна рассудить земля. В этой беспредельно широкой степи — образ судеб героев. Жизнь — земля! Жизнь прожить — не поле перейти! Жизнь — поле.

В такой трактовке — освобождение вещи от бытовых, сугубо «производственных» интонаций.

Как важно режиссерски и изобразительно найти этот образ: земля — поле — жизнь. Ведь земля может быть лугом с цветочками, а может быть застывшим океаном!

Здесь подстерегает опасность дешевой символики. Смысл в том, чтобы поэтический образ оказался не насильственно притянутым, «условным». (Надо помнить «Ливень» Кавалеридзе!) Пусть поэтический образ возникает изнутри, не нарушая «объективность» и натуральность кинематографической фактуры.

●

В первых кадрах — акцент на горизонт. Он должен быть четок. В первом куске огромность, необъятность плоской доски. И только дорога, по которой приезжают школьники. Столбы подчеркивают перспективу. На столбе — ночная птица. Все странноватое, по-ночному «ирреальное». Пыль. Когда остановилась машина и Сергей с Мишей вышли, пыль их догнала. Экономный шофер погасил фары.

В дальнейшем образ необъятной степи раскроется в сцене ночной прогулки.

●

Процесс развития характеров должен состоять вот в чем: труд, как скучная обязанность, как (вначале) поверхностно понятый долг, постепенно превращается для «десятого А» в необходимость, в ощущение свободы. Это целая программа действия, ибо достаточно проследить, как этот процесс развивается от сцены к сцене, от поступка к поступку, чтобы все в фильме наполнилось живой жизнью.

И еще одна важная вещь: бывший школьный коллектив с его традициями и связями (юность, безмятежная и бездумная) постепенно перед лицом суровых жизненных испытаний разрушается, и на его осколках вырастает новый коллектив — трудовых людей. Этот процесс и есть, в конечном счете, драматургическая основа произведения.

Найти в кажущейся неподвижности движение, перемены, разглядеть под верхним слоем обыденности внутренний процесс изменения, создать разные уровни — и стоячая вода сразу же потечет!

●

Главное в том, что в «Горизонте» есть помимо исторически и географически ограниченного — целина, совхоз, «десятый А» — и общее. Это передача эстафеты от поколения к поколению, причем, как это бывало в прошлом (и, очевидно, и в будущем не раз произойдет), новое поколение, приняв эстафету, с любовью думая об отцах и дедах, все же улыбается по адресу старого.

Да, чаще всего оно улыбается любя, но все же есть большая доля молодого эгоизма в том, что, посмеиваясь над старыми привычками, навыками, вкусами, молодые люди порой забывают: они обязаны «старикам» своей жизнью, счастьем, своей судьбой.

Тем более это верно для нашего времени: многие отцы и матери книг не успевали читать, «академиев не кончали», недоедали и недосыпали, в конечном счете, для того, чтобы Сергей, Римма и другие могли наслаждаться тонкостями литературы и «крыть эрудицией».

●

Надо сцену посещения Головановым ребят («Вагончик») построить на том, что вся «ватага» скрыто посмеивается над толстым стариком. Он их чуть стесняется, как еще незнакомых, неразгаданных... И шляпа, видавшая виды, надета не по-модному. Кто-то нарисовал на него шарж и забыл на столе.

Римма





И теперь, когда ребята слушают подаренную им пластинку, старик находит шарж. «Похож...» И незаметно кладет его обратно, чтобы не смущать ребят.

●

Совхозные старики (Голованов и Лихобаба) смотрят на молодых с удивлением и даже сожалением. Как на белоручек. Даже лошади запрячь не могут!

●

В совхозе, в комнатке комитета комсомола, их собралось человек двенадцать. Все девушки и только один парень. Я прочитал им несколько сцен из сценария «Горизонт».

Они навсегда приехали сюда. Запомнилась одна, красивая рослая девушка. Во время чтения она грустно вздыхала. В особенности, когда дело шло об отношениях Сергея и Риммы. Когда завязалась беседа, я подсел к ней и спросил тихо:

— Чем вы расстроены?

— Вы спрашиваете о трудностях нашей жизни здесь? Они есть...

Помолчав, она добавила:

— Кавалеров мало.

После обсуждения все пошли гурьбой к общежитию. Она пошла одна в степь. На ней были модные туфли, и я видел, как ей неудобно было шагать по пыли.

●

Сережа Новоскольцев. Он уверен, что в нем «погибает Ломоносов». Сколько таких я видел здесь! Эгоизм, черты «любимца класса» — это лишь одна сторона его личности. Важно показать в нем и другую сторону. В нем, как и во всех остальных, развито советской жизнью «сверхчувство» коллективизма. Оно стало сильным и неотвратимым, как инстинкт. Все, что угодно, может он сделать против «десятого А», но самое страшное — остаться одному.

Важно поставить его в положение, когда ему приходится испытать горечь одиночества. Таким образом, чувство коллективизма можно выразить и «доказательством от противного». «Он еще не знает, вы все не знаете, как страшно остаться одному», — говорит в конце Маша. Чувство товарищества, воспитанное в Сергее нашей жизнью, приводит его в конце к мучительному раздумью. Оставшись один, покинутый классом, он сразу же теряет свою «силу» и уверенность. И как отбившийся от стада молодой телок, жалобно зовет товарищей.

Так и будет он стоять в конце один на размытой дождями дороге, немного растерянный. И трубы будут звучать и звать его обратно к друзьям, к труду, к юности, к тем дням, которые наверняка лучшие в его жизни...



Женя



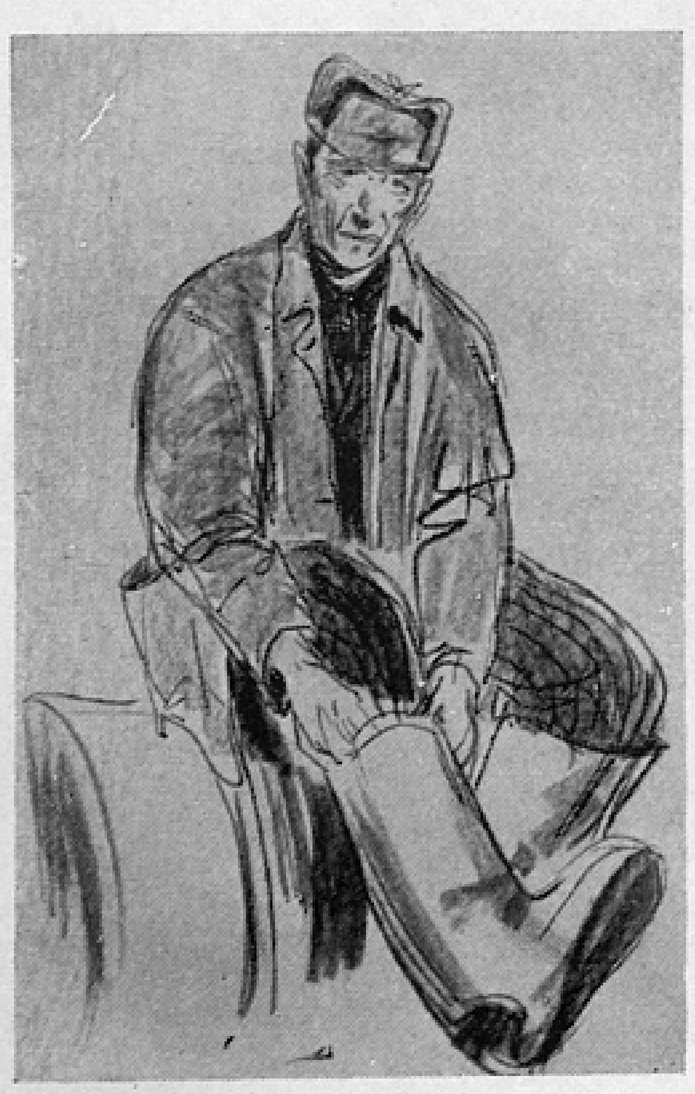
Сергей





Слава

Сомов





Клава

Ситников





Лихобаба

Вспомнилась мне фраза из «Последнего дюйма». Отец говорит сыну приблизительно так: «Никогда не бойся, когда ты один». «Никогда не бойся, если ты вместе с товарищами. Самое страшное — остаться одному» — так говорим мы. Здесь, в этой истине,— водораздел двух миров, двух мировоззрений...

●

Римма. Опасность — в установившемся штампе «исключительной» внешности героини. Деление на «героев» и «толпу» здесь было бы плоским и искусственным. Для нас важна внутренняя красота Риммы. И книжность. Она, как и почти все остальные ребята и девушки, не имеет жизненного опыта. У нее книжные ассоциации, даже язык школьных сочинений.

При чувственном характере первого романа с Сергеем он остается возвышенным. Это делает его «взрослым романом». И поэтому так сложна развязка.

Через всю историю «десятого А» проходит этот роман, вначале тщательно скрываемый обоими. Только «шифр» взглядов. Но утаить эту любовь нельзя. Она в решающие минуты их жизни становится явной, уводит их от класса, делает взрослыми. Они оба взрослеют благодаря испытаниям любви и верности. В этом особая функция любовной линии в фильме.

●

Сколько раз шли дожди в фильмах! И как часто они играли роль лишь эффектного «осложнения», аккомпанировали элегическому настроению героев. Героиня плакала — и «плакала» природа. Это старо как мир.

У Бакланова дождь лежит в самой основе драматургии. Дождь, засуха, суховей — это частые спутники труда на земле.

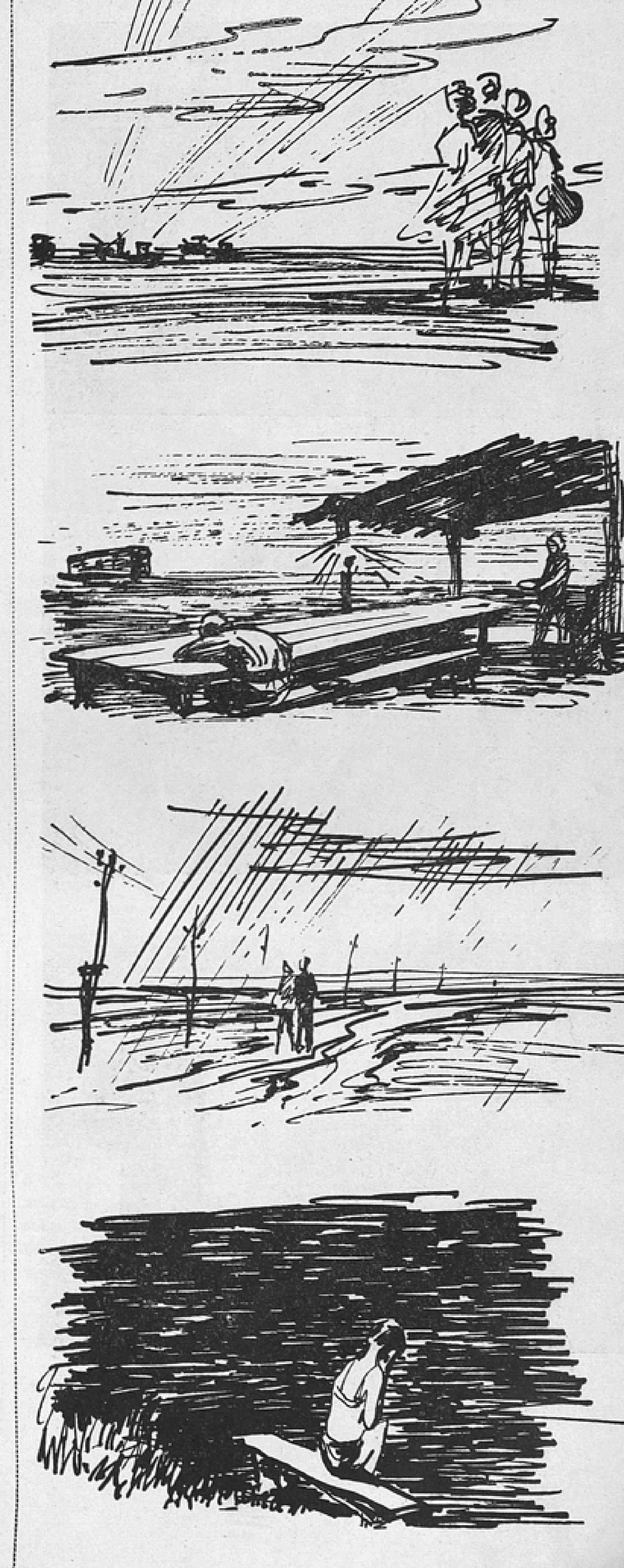
В зависимости от опыта жизни возникают и разные реакции на дождь.

Для «десятого А» в первые минуты дождь кажется приятным разнообразием после жарких и пыльных дней. Он возникает для них как веселый «аттракцион».

Надо решить в фильме разные образы дождя. Веселый дождь для школьников, и дождь — несчастье для людей совхоза.

Утро. Просыпается Слава, трубит в свой горн, будя всех. И вдруг — холодные струи. Начинается веселый танец под дождем, под звуки заразительного марша. Первая капля, упавшая на нос Римме, не предвещает ничего плохого. Забавно! Все мокрые, счастливые, еще не знающие, что принесет им этот дождь впоследствии.

Но вот появился «газик» Голованова. Легкая паника; патефон, игравший марш, замолчал. Голованов, чем-то озабоченный, входит в вагончик.









Кадры из фильма «Горизонт»

— Дождь? — спрашивает он.

— Дождь, — радостно отвечают ребята.

— Дождь! Это же хлеб гибнет.

В этой фразе вся горечь землепашца.

И возникает другой образ дождя. Иной, совсем не радостный, тревожный.

●

Вспоминается мне пустой зал совхозного клуба. Дождливый день — все серое. Белеет только экран в темной раме. На сцене — крестьянский мальчик лет семи. Таких рисовал Богданов-Бельский. Похоже только лицо — ясное, голубоглазое, не по-мальчишески задумчивое. У мальчика в руках скрипка. Он извлекает из нее звуки, пусть еще неуверенные, но полные значения. Кем бы он был, если бы судьба его не была связана с Великим Октябрем? Подпаском? Попрошайкой у сельских кабаков?

Теперь он учится играть, и, кто знает, не ждет ли его громкая слава музыканта. Надо ввести этот эпизод в картину. Учить мальчика будет жена Голованова — женщина с молодым лицом и седыми прядями. А уборщица, немолодая уже, пусть моет пол в клубе. Она будет слушать маленького скрипача, и много сложных чувств отразится на ее усталом лице.

●

Старики. Они должны нести в себе вечную молодость жизни. Пусть в каждой сцене ищут именно эту молодость, и дело пойдет. Они шутят и смеются совсем по-детски. Они прошли через огонь войны и не утеряли ни капельки душевной молодости, детской наивности и чистоты.

Голованов, Лихобаба. Круг их ассоциаций — партизанская война. Фразеология плотничьей артели. Дружба и дисциплина солдатская. Против трудностей, старости и усталости у них отличное средство — юмор. Легкость поступи.

Идейность этих людей слита с их практической деятельностью для Родины. Они практики — «строительная артель социализма». Их никто не подряжал — сами подрядились. Седые мальчишки, подмастерья. И лица у них, как у плотников или сплавщиков леса.

От скитаний по полям и стройкам, от бивачной жизни у них выработался ныне спокойный, сдержанный ритм. Любовь к детям, к цветам и травке, к рыбалке и к песням.

Таков Голованов. Он мне напоминает Н. Л-ка. Тоже бывшего партизана, совхозного деятеля, с которым я встречался неоднократно во время подготовки к картине и скитаний по степям.

Массивная фигура запорожца с репинской картины. Соленый юмор того же запорожского письма. Детская ясность взгляда и поразительная доброта, нежность,

даже застенчивость. А ведь биография чего стоит! Последним ушел из осажденного Севастополя, с Херсонесского мыса — в партизаны. Партизанил в горах, смотрел не раз в лицо смерти, голодал и холодал. Партизанским ножом «снимал» немецких часовых.

«Доставала!» — это точное слово. Все доставал в жизни — языков на войне, хлеб на целине, стройматериалы для совхоза, одним словом, «добывал правду» всю свою жизнь!

Часто говорит слово «забазировано». Это осталось еще от партизанских лет. Надо это слово дать Лихобабе.

●

Помимо всего прочего, «Горизонт» — история о ломте хлеба. Бригадир-философ правильно говорит: «Хлеб. Его только есть — чистое дело, а добывается он вот как!»

Землепашец ест хлеб медленно, боясь обронить крошку. И старый бригадир Сомов должен есть так же. У него большие руки, еще помнящие соху. Разговор о хлебе ведут Римма и Сергей в первый вечер после приезда на землю, стоя в дверях класса в лунных лучах.

Первый их поцелуй — на золотом холме зерна.

Вечером в классе их первый ужин. Они едят хлеб и запивают молоком. «Какой здесь вкусный хлеб!» — восклицает кто-то. В углу сидит Сомов, сложив на коленях свои огромные руки. Он наблюдает за ребятами. Они удивляют его. Девочки в брючках. В термосе у Жени куриный суп. Но всего удивительнее для Сомова то, что они бросаются хлебными корками. Вот вспыхнул настоящий «бой». Слава и Женя отстреливаются, пользуясь ложками, как пращой. Летят и падают на пол куски недоеденного хлеба. Тогда глаза Сомова становятся злыми и страдальческими. Корка упала на пол у самых его ног. Он поднял ее, обтер и положил на стол. Медленно побрел он к двери, оскорбленный, сраженный непозволительной шалостью... И стало тихо в классе.

●

Хлеб! Такой обычный и такой великий. Насущный! На-сущ-ный! Он зажат в темной от масла руке Миши, вернувшегося с трактора на отдых.

И Римма кладет ломоть хлеба перед Сергеем, перед дезертиром. Кладет как напоминание, как урок.

Сидя в машине, увозящей его на станцию, навсегда, Сергей будет есть ломоть хлеба, заработанный не им, добытый чужими руками. Поэтому так больно отзовется в его ранимой душе фраза шофера о дезертирах земли.





Кадры из фильма «Горизонт»

●

Смысл происходящего не в том, что молодые люди **покорились** земле, смирились перед необходимостью труда на ней. Напротив, они, познав труд, всем своим существованием говорят: эта огромная земля и труд на ней требуют нового человека. Новый тип земледельца, новые запросы его, более широкие интересы и требования к жизни выражаются словами Славы: «Мы едим, чтобы жить, а не живем, чтобы есть».

Июль 1960—апрель 1961

НАКАНУНЕ ФЕСТИВАЛЯ

Мы попросили кинодеятелей ряда зарубежных стран поделиться своими мыслями о предстоящем Московском Международном кинофестивале.
Ниже публикуем первые поступившие в редакцию ответы.

Владимир ЯНЧЕВ,
болгарский кинорежиссер

Можно уверенно сказать, что это будет новое торжество принципов гуманизма в искусстве и в жизни. Мне кажется, что сам город, в котором состоится кинофестиваль, требует чистых мыслей от всех, кто собирается сюда приехать и привезти свои фильмы. Мыслей человеческих, мыслей светлых, мыслей мирных!

Мне кажется, что в этом городе, на этом фестивале ложная сенсация и раздутая реклама уступают место подлинному искусству. Мне кажется, что в этот город стремятся все, кому дорог человек!

Поэтому на кинофестивале, очевидно, можно будет встретиться и обменяться мыслями с интереснейшими людьми, с выдающимися, прогрессивными кинематографистами мира, посмотреть интересные работы.

Мы с нетерпением ждем Московского кинофестиваля 1961 года.

Мы знаем, что художественное соревнование будет очень сильным, и все же собираемся привезти свои картины и приехать сами.

Пребен ФИЛИПСЕН,
директор датской кинофирмы
,,Риальто фильм''

Девиз фестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» говорит о том, что на этот смотр должны быть представлены только высокохудожественные произведения. Моя кинофирма решила подготовить фильм специально для Московского фестиваля. Фильм готов, и называется он «Последняя зима». Он рассказывает о движении Сопротивления в Дании. В нашей стране фильм уже получил высокую оценку как в прессе, так и у самих участников Сопротивления. Я с удовольствием узнал, что Датский фестивальный комитет принял решение направить эту картину на фестиваль в Москву.

Наша документальная кинематография будет представлена на фестивале известным короткометражным фильмом «Датские ремесла». Кроме того, вне конкурса предполагается показать цветной художественный фильм «Пау».

В состав нашей фестивальной делегации, как предполагается, войдут президент объединения кинопрокатчиков страны Торвальд Ларсен, известный кинорежиссер Иорген Росс и я. На фестиваль поедут также режиссер фильма «Последняя зима» Эдвин Тьемрот и артисты — исполнители главных ролей.

Помимо компании «Риальто фильм» желание принять участие в Московском фестивале высказали и другие фирмы. Но, как известно, страну может представлять только один художественный фильм. Тем не менее некоторые датские кинофирмы не примут участия в Берлинском фестивале этого года, с тем чтобы выступить на фестивале в Москве хотя бы вне конкурса. Как видно, Московский фестиваль завоевал популярность.

Датская общественность, пресса и деловые круги проявляют к фестивалю большой интерес и относятся к нему как к исключительному событию. Вся датская пресса поместила подробную информацию о предстоящем фестивале. Я уверен, что Второй Международный кинофестиваль в Москве будет очень представительным соревнованием и еще более укрепит дружеские, творческие и деловые связи кинодеятелей разных стран. Как кинопромышленник я ожидаю от фестиваля также и больших коммерческих результатов. Моя фирма не только производит, но и прокатывает фильмы.

Я не раз был организатором демонстрации советских фильмов в Дании, в том числе и таких выдающихся картин, как «Летят журавли», «Дом, в котором я живу» и фильма «Судьба человека».

Копенгаген
По телефону

Антонелло ТРОМБАДОРИ,
итальянский кинокритик

Московский кинофестиваль заслуживает того, чтобы стать самым значительным в мире. Из всех крупнейших международных фестивалей он больше чем какой-либо другой дает гарантии свободного сопоставления произведений мировой кинематографии. А сегодня, в условиях мирного соревнования, возможность такого свободного сопоставления являет собой действенное средство в борьбе за победу прогрессивной и социалистической культуры.

Московскому кинофестивалю чужда какая-либо дискриминация, чужды те помехи коммерческого, политического или антидемократического порядка, которые вредят многим другим фестивалям и даже извращают их сущность.

Вот почему я считаю, что на Московском кинофестивале следовало бы расширить показ фильмов в порядке информации, с тем чтобы дать широкую картину творческих поисков, которые ведут молодые кинорежиссеры, и стимулировать эти поиски присуждением специальной премии.

Если верно, что кинематография должна отражать важнейшие идеологические, общественные и моральные проблемы нашего времени, то так же верно и то, что она непременно должна показывать реальную картину повседневной жизни, без ощущения которой самые значительные темы превращаются в искусстве в проповеди, лишенные человеческого чувства. Верно и то, что кинематография насущно нуждается в новом, революционном языке.

Великие традиции советской кинематографии, на основоположников которой — Эйзенштейна и Пудовкина — до сих пор равняется все передовое киноискусство, требуют, чтобы Московский фестиваль стал отправным пунктом в поисках наиболее верного отражения исторической действительности, в поисках новых изобразительных средств.

Присуждение в 1959 году первой премии фильму Сергея Бондарчука «Судьба человека» показывает, что свои первые шаги Московский кинофестиваль сделал по верному пути. Остается только пожелать, чтобы и в дальнейшем он оставался фестивалем режиссеров, кинодраматургов, актеров, операторов, оставался фестивалем искусства кинематографии, а не кинопромышленности и чиновников от кино.

В этом году в Италии создано несколько интересных и значительных фильмов. Я надеюсь, что правительственные органы отберут для Московского фестиваля наиболее достойный фильм. Но поскольку я до конца в этом не уверен, приходится думать, что присутствие в жюри Лукино Висконти уже дает итальянскому кино возможность содействовать успеху Второго Московского кинофестиваля, который должен оправдать надежды, возлагаемые на него передовым человечеством.

Ванда ЯКУБОВСКА,
польский кинорежиссер

Московский кинофестиваль принципиально важен потому, что в дни этого международного конкурса киноискусства обсуждаются проблемы нового содержания фильмов, важнейшие творческие проблемы современной кинематографии. Здесь не играет никакой роли коммерческая сторона дела, здесь кинематографисты разных стран не стараются «обогнать» друг друга, а, напротив, делятся друг с другом опытом работы, в дружеской атмосфере проводят творческий сравнительный анализ своих художественных достижений.

У нас в Польше каждый режиссер упорно ищет способы выражения тех жизненных тем, которые нас больше всего волнуют.

Речь идет о том, чтобы помочь зрителю — гражданину новой Польши — понять все новое, рождающееся в нашей жизни, помочь ему строить свои взгляды и отношения на совершенно новых, социалистических принципах.

Московский кинофестиваль явится наиболее представительным форумом прогрессивных, гуманистических сил киноискусства.

Для каждого художника будет большой честью выступить со своим фильмом на фестивале, девиз которого объединяет кинематографистов, борющихся за гуманизм киноискусства и мир между народами.

В этой связи я не могу не сказать о советском фильме «Баллада о солдате», который, появившись на польских экранах, сразу стал в центре внимания буквально всей общественности.

К этому фильму как нельзя более подходит девиз Московского кинофестиваля, призывающий людей искусства к служению человечеству, самым высоким его идеалам.

Я от души приветствую Второй Московский кинофестиваль и очень многого от него ожидаю. Я надеюсь, что во многих представленных на этом фестивале фильмах проглянут трудные, но честные творческие поиски, что они будут проникнуты глубокой человечностью.

Ион ПОПЕСКУ-ГОПО,
заслуженный деятель искусств Румынской Народной Республики

Привет, Москва — город дружбы между народами! Привет, дорогие друзья, кинодеятели!

Со всех уголков земного шара самолетами, поездами и автомашинами приедут в Москву люди на Второй Международный кинофестиваль.

Здесь будут соревноваться наши кинокартины, наши мысли, зафиксированные на пленке.

Фестиваль станет соревнованием благороднейших идей, высказанных посредством красивейшего искусства — искусства кино.

Моя родная Румыния будет участвовать в этом соревновании показом кинофильма о нашей жизни, о нашей победе над злом, о наших усилиях в достижении счастья, о нашей борьбе против войны.

Эрик ДЖОНСТОН,
председатель Ассоциации кинопродюсеров США

Я очень одобряю идею международных встреч кинематографистов и доволен, что в Москве состоится кинофестиваль.

Вашингтон
По телефону

ВСЕ ФЛАГИ В ГОСТИ БУДУТ К НАМ

Близится день открытия Второго Международного кинофестиваля в Москве.

Что же готовит наша столица для тех, кто съедется на этот праздник киноискусства?

Помимо фестивальных просмотров состоятся многочисленные творческие встречи, посвященные вопросам развития передового киноискусства наших дней.

Для зарубежных участников фестиваля и гостей будут организованы просмотры тех советских кинофильмов прошлых лет, которые не демонстрировались на зарубежных экранах. Вот почему этот цикл назван: «Фильмы, которые вы не видели».

Другой цикл — «Новые советские фильмы» — позволит нашим иностранным коллегам познакомиться с последними работами советских киностудий. Будут прочитаны лекции о современном советском киноискусстве. Гости побывают на киностудиях, в Госфильмофонде, во ВГИКе. Обсуждение актуальных проблем теории кино проведет секция критики Союза работников кинематографии. Здесь встретятся киноведы и кинокритики разных стран. Товарищеские дискуссии состоятся и в Доме дружбы с народами зарубежных стран и в секции критики Союза советских журналистов.

ДОМ ДРУЖБЫ

Еще до открытия фестиваля для советской общественности в Союзе советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами будут проведены вечера зарубежного кино. В дни фестиваля залы Дома дружбы примут многих гостей — актеров, режиссеров, сценаристов и операторов. Гости смогут там обменяться мнениями, ближе познакомиться друг с другом.

Кроме этого, в Доме дружбы намечено организовать показ внеконкурсных фильмов.

В КЛУБАХ И ПАРКАХ

Встречи с участниками фестиваля будут происходить в клубах, на фабриках и заводах.

С 14 по 21 июля в парках Москвы состоятся народные гуляния.

В один из дней площадки, эстрады и экраны Центрального парка культуры и отдыха имени М. Горького будут предоставлены кинематографистам Китайской Народной Республики. В Измайловском парке с москвичами встретятся артисты кино Германской Демократической Республики. Киноартисты Чехословацкой Социалистической Республики выступят перед московскими зрителями на концертных площадках Сокольнического парка.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Каждый день по 30—40 минут с миллионов маленьких экранов будут выступать популярные киноартисты, режиссеры, сценаристы, критики стран—участниц фестиваля. Московская телестудия будет регулярно передавать репортаж о наиболее интересных встречах, дискуссиях, экскурсиях.

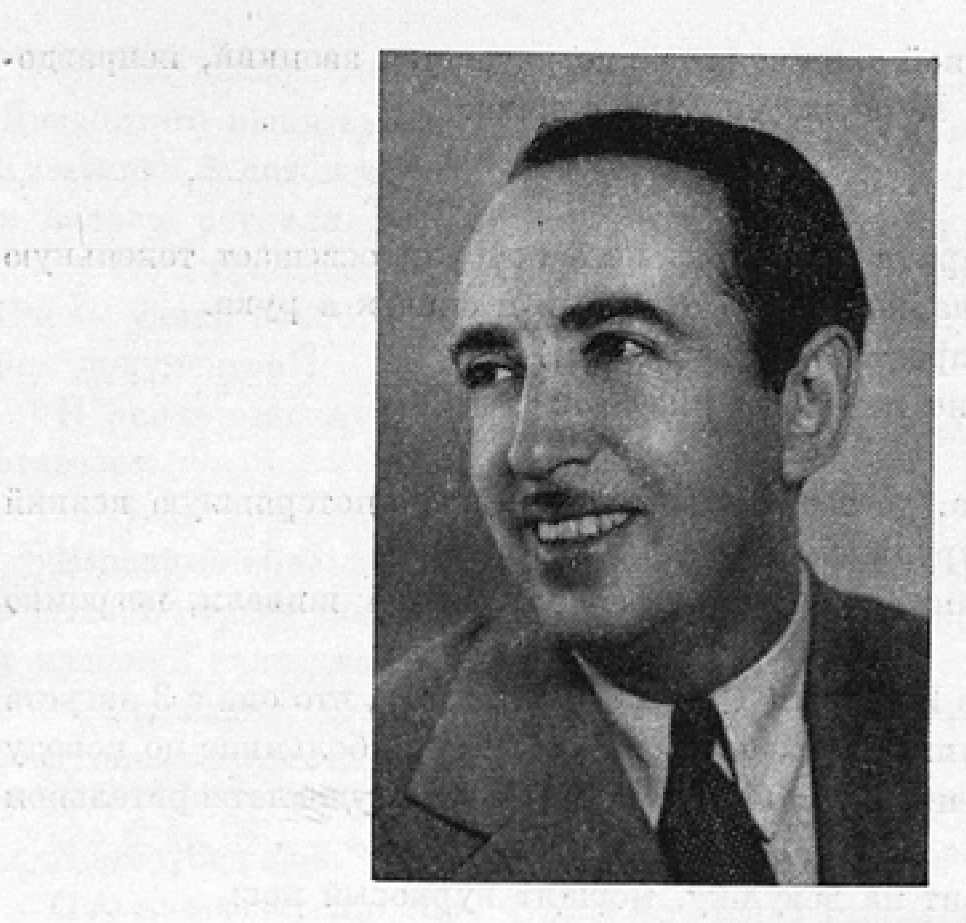
В ежедневной программе студии—выступления комментаторов о фильмах, показанных в этот день на фестивальных экранах. Зрители увидят фрагменты из этих фильмов, познакомятся с их создателями. На экранах телевизоров пойдут не только фрагменты из художественных фильмов, но и научно-популярные, документальные и мультипликационные фильмы фестиваля.

Самые важные события фестиваля будут зафиксированы на пленке, их увидят телезрители других городов и стран. Предполагается также ретрансляция передач Московского телецентра в страны Западной Европы.

РАДИО

События фестиваля будет широко освещать и Московское радио. Уже подготовлены, а частично и переданы в эфир тематические передачи, посвященные кинематографии разных стран. С 9 по 23 июля на волнах всех московских программ радиослушатели смогут узнать все фестивальные новости; в специальных передачах «На международном кинофестивале» примут участие члены жюри, наиболее известные кинорежиссеры и популярные киноартисты. Они подробно расскажут о своем творчестве, о своих планах, о том, как они создавали фильмы, которые привезли с собой в Москву. В эти передачи включаются и фонограммы из кинофильмов.

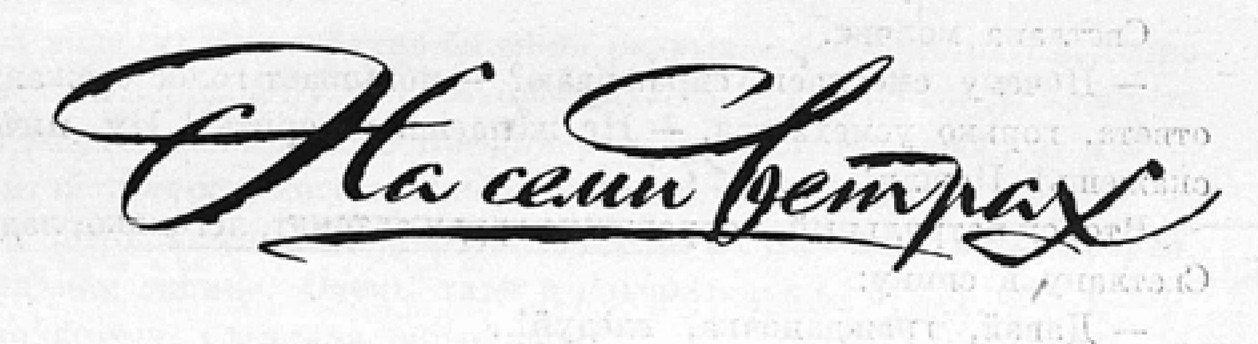
Вл. БАУЛИН





А. ГАЛИЧ, С. РОСТОЦКИЙ





ГЛАВА ПЕРВАЯ

Диктор по радио говорит:

— Сегодня, шестнадцатого ноября, под натиском превосходящих сил противника и в целях выравнивания линии фронта наши войска оставили города...

И почти сразу же вслед за этими словами неожиданно и как-то на удивление не к месту музыка начинает играть громкий и торжественный марш.

... Под звуки этого марша еще совсем недавно, в дни первомайских праздников и октябрьских годовщин, мы шагали по центральным улицам города, и поднимали над головами плакаты и лозунги, и несли на плечах малышей, и пели задорно и самоуверенно:

> ... Нас побить, побить хотели,
> Нас побить пыталися,
> А мы тоже не сидели —
> Того дожидалися...

...Тихо. Темно.

Хрипловатый голос в темноте задумчиво произносит:

— А мы тоже не сидели — того дожидалися... Да-а-а, дожидалися и дождалися!

Чиркает спичка, загорается зыбкий, дрожащий на ветру огонек, плывет снизу

вверх, гаснет — и в настороженной тишине внезапно раздается звонкий, неправдоподобно веселый девичий смех. И снова чиркает спичка.

Резкий окрик:

— Стой! Кто здесь?

Слабый синеватый свет фонарика комендантского патруля освещает тоненькую фигурку девушки в ватнике и шапке-ушанке с коробкой спичек в руке.

— Комендантский патруль, предъявите документы!

Девушка как-то неопределенно пожимает плечами:

— Документы? Пожалуйста!

Она лезет за пазуху ватника, достает замызганную, давно потерявшую всякий цвет бумажку, протягивает патрульному.

Первый патрульный — сержант, прикрывая фонарик полой шинели, негромко читает вслух:

— «Справка. Дана гражданке Ивашовой Светлане Андреевне, что она с 3 августа сего года находилась на излечении в Новосибирской областной больнице по поводу сыпного тифа и выписана 14 сентября по ее личной просьбе в удовлетворительном состоянии...»

Сержант в недоумении смотрит на девушку, морщит курносый нос:

— Ты что же это мне за липу даешь?! Документы!

— Других нет.

Патрульные значительно переглядываются.

— Ты почему смеялась? — помолчав, грозно спрашивает сержант.

Светлана молчит.

— Почему смеялась, спрашиваю? — повышает голос сержант и, не дождавшись ответа, горько усмехается. — Не желаешь говорить?! Ну, ничего, в комендатуре скажешь! Пошли!

Второй патрульный, поправив на груди автомат, легонько, ладонью, подталкивает Светлану в спину:

— Давай, гражданочка, следуй!..

Шагают по центральным улицам города две пары кирзовых сапог и драные мальчишечьи ботинки с облупленными носами и отстающими подошвами, с грязными бинтами вместо шнурков.

Сержант, косясь на Светлану, говорит презрительно и угрюмо:

— Смеется! Тут народ страдает, эвакуация, женщины с дитями плачут, а она смеется, нахальство какое!..

— И спички жгет! — робко напоминает второй патрульный.

— Точно!

Сержант в порыве негодования даже останавливается:

— Ты зачем спички жгла?

— Название улицы хотела прочесть! — очень спокойно отвечает Светлана.

Патрульные снова переглядываются.

— Сама, говоришь, откуда? — быстро спрашивает сержант.

— Из Владивостока.

— Прямо?! А может, из Берлина? — ехидно щурится сержант. — И давно приехала?

— Час назад. А выехала давно! — вздыхает Светлана. — Еще войны не было. Двадцатого июня выехала, в пятницу... А потом, в пути уже, война началась. Под Тюменью. А потом чемодан у меня украли. А потом я заболела. Потом поправилась и дальше поехала... Где ехала, где шла... Всяко... Понимаете?

— Нет, гражданка, не понимаю! — строго и недружелюбно говорит сержант. — Очень удивительно, как это вы сумели доехать — больная, без вещей, без денег, без документов?!

И опять вздохнув, спокойно, как о чем-то само собой разумеющемся, Светлана отвечает:

— Надо было доехать — я и доехала!..

В разрыв облаков безмятежно выплывает круглая луна, и почти в ту же секунду взвывает сирена воздушной тревоги, взлетают в небо шарящие лучи прожекторов и женский голос по радио говорит:

— Граждане, воздушная тревога!.. Граждане, воздушная тревога!.. Граждане, воздушная тревога!..

Бомбоубежище.

Оно помещается в тире. Висят на стенах выпиленные из фанеры и лихо размалеванные, такие знакомые и даже чем-то трогательные фигурки — оскаливший зубы капиталист, в цилиндре, с золотой цепью на круглом брюхе; седовласый дьякон с кадилом; красноносый пьяница и неопределенного вида человечек с крылышками и пояснительной надписью: «Летун!»

Когда наверху, на воле, ухает особенно близкий разрыв — фигурки разом, точно от прямого попадания снайперской пули, переворачиваются вниз головой, и какая-то худая женщина в темном платке неизвестно для чего, просто, наверное, от любви к порядку, с домовитой неторопливостью водворяет их по очереди на место.

Светлана и второй патрульный сидят у самого выхода из убежища, возле дверей, на обгоревшем снарядном ящике. Очень тихо и доверительно, будто она разговаривает с добрым знакомым, Светлана спрашивает:

— Скажите, пожалуйста, а как мне пройти отсюда на Слободскую улицу?

Патрульный молчит.

Светлана задумчиво оттопыривает губы:

— Нет, вообще-то я примерно представляю себе: надо перейти через мост, на ту сторону, и затем по автобусной линии до самого конца... Правильно?

Патрульный молчит.

— Игорь мне писал, что их дом самый последний... их домом как бы кончается город... смешно, верно? Слободская улица, дом тринадцать... А как вы думаете — автобусы еще ходят сейчас?

Патрульный молчит.

— Или уже не ходят?

— Слушай, ты отвяжешься от меня?!— не выдерживает наконец патрульный и в отчаянии звонко шлепает себя по голенищу сапога. — Как же я могу давать тебе сведения, когда я вообще, ежели ты желаешь знать, не имею права с тобой разговаривать?!

С улицы, громыхнув дверью, вваливается в убежище сержант — становится отчетливо слышна трескотня зениток и по временам могучие раскаты бомбовых разрывов.

— За мостом гад охотится! — возбужденно сообщает сержант. — Всю цельную неделю за мостом охотится!..

Он крутит головой, озирается, смотрит на Светлану, неодобрительно поджимает губы:

— Ты что ж это, гражданочка, в шапке сидишь?! Неудобно! Тут, понимаешь, дети спят и вообще — население... А ты в шапке!

— А вы сами?!

— Ты себя с товарищем сержантом не равняй! — строго говорит второй патрульный и, наклонившись к Светлане, шепчет ей в самое ухо яростным шепотом: — Сними шапку, теха, раз начальство приказывает!..

И тогда, усмехнувшись и сузив глаза, Светлана медленно, обеими руками стягивает теплую шапку-ушанку с круглой, детской, наголо обритой головы.

Молчание.

Второй патрульный фыркает, но, увидев ставшие вдруг бешеными глаза сержанта, принимается судорожно и неестественно кашлять.

— Товарищи! Тут военные есть?..

В проеме двери, тяжело отдуваясь, в измазанной кирпичной пылью шинели стоит пожилой лейтенант. Патрульные торопливо подходят к нему, козыряют.

— Идемте!

Сержант, поглядывая на Светлану, что-то негромко говорит лейтенанту.

Лейтенант смотрит, улыбается, пренебрежительно машет рукой:

— Да будет вам, Костромин, что за чушь?! Идемте, идемте!

Лейтенант в сопровождении патрульных уходит. Светлана растерянно смотрит вслед, вскакивает, нагоняет сержанта:

— А я как же?!

— А как хочешь! — говорит на ходу сержант и, понизив почему-то голос, добавляет: — Ты надень шапку-то — застудишься!..

Серый день.

Светлана, сгорбившись и нахмурившись, идет через мост. Поднимаются к низкому небу дымы пожарищ. На свинцовой реке закипают и мгновенно гаснут белые гребешки волн. Ветер гудит в стропилах моста, раскачивает маскировочную сеть, а где-то в отдалении, но и не так уж далеко, глухо и монотонно — и из-за монотонности этой не особенно страшно — ухают дальнобойные орудия.

Мост кончается.

Светлана проходит несколько шагов по набережной, уставленной бетонными надолбами; сворачивает в какой-то проулок, испуганно отшатывается от плеснувшего ей внезапно в лицо гама, свиста, плача, хохота и уже через мгновенье, помимо собственной воли, оказывается втянутой в неимовернейшую, густую, как каша, людскую толчею.

Здесь, под открытым небом, на небольшом сравнительно пространстве, огороженном двумя рядами дощатых бараков и в просторечии именуемом «Симеоновой лужей», вьется, кипит, ходит ходуном военной поры вещевой рынок, или, говоря точнее, барахолка.

... Светлана, стиснув зубы, отчаянно продирается сквозь толпу — и вдруг останавливается.

Привалившись спиною к стене барака, в легоньком не по сезону пыльнике, с оторванными пуговицами, стоит молодая женщина, одних примерно со Светланою лет, и держит в руках белое вечернее платье.

Оно по-настоящему красиво, без оборочек и финтифлюшек, скромное, строгое и вместе с тем необыкновенно нарядное платье. Для какого торжественного случая сшито было оно?.. Для свадьбы? Для встречи Нового года? Для выпускного студенческого бала? И довелось ли его хозяйке хоть раз надеть это платье, кто знает?!

Молодая женщина молча смотрит на Светлану.

Светлана молча смотрит на платье.

Вокруг них кипит и кружится барахолка, кричит, клянется, ссорится, спорит,— а они стоят друг против друга, две молодые женщины, очень разные и в чем-то неуловимо похожие, словно отделенные от всей этой копеечной суеты какими-то своими, им одним понятными воспоминаниями.

Светлана разводит руками и печально улыбается.

Молодая женщина вопросительно сдвигает брови.

И тогда, с внезапной отчаянной решимостью Светлана достает из-за пазухи буханку черного хлеба, разламывает ее на две половины, снимает с себя ватник и, по-прежнему ни слова не говоря, протягивает все это молодой женщине.

А молодая женщина протягивает Светлане белое вечернее платье.

И еще раз грустно, понимающе улыбнувшись, так и не сказав друг другу ни единого слова, они навсегда расходятся в разные стороны и уже через секунду теряются в людской толчее — две маленькие одинокие фигурки в галдящем водовороте рынка.

Слободская улица, дом номер тринадцать.

Этим двухэтажным, сложенным из грубого красного кирпича, приземистым домом действительно как бы кончается город.

Дом стоит на возвышении, точно сторожевой пост. Много уже лет встречает он мужественно, грудью все бури и непогоды, и местные жители недаром прозвали его: «На семи ветрах».

Сразу же за невысокой оградой, сделав вокруг дома крутую петлю — с северо-востока на запад,— бетонированное шоссе устремляется вперед — через поле, изрытое буграми и оврагами, через оловянные озерца — к дальнему лесу, темнеющему на горизонте.

Светлана медленно, перекинув через руку белое платье и зябко поеживаясь, проходит двором, останавливается возле могучей старой березы, проводит рукой, точно здороваясь, по зарубкам, пронзенным сердцам и метам на коре, а потом поднимается по ступенькам кирпичного крыльца, толкает парадную дверь, над которой висит непонятно к кому обращенная надпись «Добро пожаловать!», переступает через порог, и разыгравшийся ветер швыряет ей вслед, в спину, в темноту парадного, вороха бумаги, тряпок и облетевшей осенней листвы...

... Лестничная площадка на втором, жилом этаже.

Светлана стоит перед дверью, обитой черной клеенкой, и внимательно изучает маленькую табличку, на которой тушью четко выведено: *«И. Корнеев — один звонок»*. Светлана, улыбнувшись, дергает за ручку звонка. Дребезжит колокольчик — три коротких звонка и один длинный, три коротких и один длинный.

Тишина.

«М. П. Епифанцев — 2 звонка».

Светлана звонит два раза.

Тишина. Никто не откликается.

Светлана звонит три раза, четыре раза, пять раз и наконец просто берется за ручку двери, чуть нажимает на нее, и незапертая дверь послушно распахивается, открывая длинный, кажущийся бесконечным, полутемный коридор.

По обе стороны коридора — двери в комнаты, и двери эти сейчас тоже не заперты, и из них, как из распоротых перин, с наивным бесстыдством вываливаются в коридор драные простыни и грязное белье, сношенная обувь и поломанные детские игрушки, и какие-то баулы, и плетенки, и бумаги, бумаги, целые горы бумаг всяческого рода и назначения, и снова белье, стулья, стульчики — весь тот домашний хлам, что накапливается годами и даже бывает чем-то мил сердцу своих владельцев и вдруг, сразу становится ненавистным в минуты бегства и смертельной опасности.

И только на одной-единственной двери в самом конце коридора висит аккуратный замок и пришпилена кнопкой записка: «Сегодня, 10 августа, опять плохая сводка. Пошел исправлять. Если кому надо — мой ключ у Готлибов, это в шестой комнате, напротив. Подождите меня. Возьму Берлин и вернусь! Игорь».

Светлана дважды перечитывает записку, смотрит на распахнутую дверь шестой комнаты, где царит все тот же хаос и нет никаких Готлибов, улыбается, вскидывает голову и с деланной бодростью, громко, вслух говорит:

— Ну, ладно уж, Игорь, ладно — я тебя подожду!

Комната Готлибов. Ранний вечер.

Уже вымыт пол, застелена постель, заклеено бумагой окно.

Светлана с усталой и довольной улыбкой вешает в шкаф свое новое вечернее платье, тщательно расправляет его на самодельных плечиках, включает найденную среди мусора электрическую плитку и со смешным любопытством наблюдает за тем, как накаляются и становятся красными тонкие витки спирали.

Светлана стоит во дворе, у колодезной колонки, и по-хозяйски запасливо набирает воду в ведра, в ковшик, в кастрюли, в чайник.

... Красноватое солнце опускается за верхушки дальнего леса. Утих ветер, посинела река.

... Автомобильный гудок.

У края дороги, выплеснув на обочину жидкую грязь, останавливается большая открытая машина. Какой-то кругленький штатский человек спрыгивает на землю и, размахивая толстенным портфелем, не глядя на Светлану, бежит к дому. Высокий военный, оставшийся в машине, улыбается Светлане, окликает мягким тенорком:

— Хозяюшка, водицей не угостите?

Светлана набирает в ковшик прозрачной воды, подходит к машине, подает ковшик военному.

— А почему это у вас тут написано «Добро пожаловать!»? Это кому же «Добро пожаловать!»? Немцам, что ли?! — раздается скрипучий, неприязненный голос, и Светлана только теперь замечает, что рядом с военным сидит, откинувшись на кожаное сиденье, еще один штатский—человек лет сорока, седой, с загорелым лицом,

на котором странно выделяются прозрачные, точно выцветшие, светло-голубые шалые глаза.

— Здесь клуб внизу. И почта. И сберкасса. Вот и написали! — объясняет Светлана.

Но седой человек, не слушая ее и глядя куда-то вверх, в небо, задумчиво усмехается:

— У нас очень любят вешать две надписи: «Добро пожаловать!» и «Посторонним вход запрещен!». Почему это, товарищ командарм?

— Для порядка, Иван Николаевич! — миролюбиво отвечает военный, не отрывая губ от ковшика.

— Для порядка?! — насмешливо и протяжно переспрашивает седой человек. — Не знаю, не знаю... В мире на сотнях тысяч дверей написаны эти слова «Посторонним вход запрещен». А много ли порядка? — Он внезапно резко поворачивается к Светлане: — Ты чего на меня, красотка, уставилась?

Светлана, рассердившись, отводит глаза:

— А я и не уставилась, очень нужно!

— Вот и напрасно! — вдруг весело, без всякой логики говорит седой. — Ты гляди на меня и запоминай! Таких, как я, может, и нет больше, единственный в своем роде! Верно, товарищ командарм?

— Я не командарм, Иван Николаевич, — улыбаясь, как улыбаются, сдерживая ярость, капризному ребенку, говорит военный. — Я всего лишь комдив, неужто вы никак не можете это запомнить?

— Запомню! — кивает седой. — Непременно запомню. Потом! После. Когда голова не будет занята ничем другим! — он стискивает зубы. — А все эти дни и ночи я должен был думать о том, как это сделать. Сегодня в двадцать ноль-ноль. И как это сделать быстрее и лучше. И как это сделать так, чтобы ничего нельзя было исправить, и как сделать так, чтобы все-таки можно было исправить, когда нам понадобится... Видите, как много было всякой всячины, о которой мне приходилось думать?!.. Почему вы так много пьете?

— Я ел селедку.

Седой человек всплескивает руками в порыве неудержимого веселья:

— Дивно, дивно! За что я люблю военных, так это за умение мыслить прямыми связями. Хочу пить, потому что ел селедку. Отступаю, потому что слабее. Наступаю, потому что сильнее...

Толстенький человек в кожаной куртке, отдуваясь и пыхтя, выбегает из дома.

— Ну, что там, Лаврентьев? — сердито окликает его военный. — Ехать пора!

— Ни черта не выходит! Такой, понимаете, сатанинский несгораемый шкаф — его и вдесятером с места не сдвинешь.

— А ключа у вас нет?

— Ключи есть, а мешков нет. А ведь там — сумма!

Он смотрит на Светлану, расставив ноги и наклонив голову, будто собирается боднуть, отрывисто, строго спрашивает:

— Здешняя? Как фамилия?

— Ивашова.

Военный постукивает пальцем по часам.

— Время, товарищ Лаврентьев.

— Держи ключи, Ивашова! — отчаянно говорит Лаврентьев. — Под твою ответственность. С тебя спрошу, учти! Я тебя хоть под землей разыщу! У меня глаз вострый! Приедет грузовик, предъявит тебе записку от меня лично, от товарища Лаврентьева — ну, тогда и сейф, и ключ отдай... А без моей записки никому, ни-ни... Усвоила? Лаврентьев моя фамилия, усвоила?

— Усвоила.

Лаврентьев с ног до головы оглядывает Светлану, с сомнением качает головой и, тяжело вздохнув, лезет в машину.

— Поехали!

Военный вежливо улыбается Светлане:

— Спасибо за ковшик!

Седой человек приветственным жестом поднимает руку:

— Прощайте, красавица! Боюсь, что вы еще вспомните обо мне! Вернее, услышите! И не далее как сегодня! И не позднее, чем в двадцать ноль-ноль!

Вечер.

Светлана лежит на постели в комнате Готлибов, закинув руки за голову, о чем-то думает, хмурится, улыбается.

Уютно поет на электрической плитке закипающий чайник. Горит лампочка. Тикают часы-будильник. Стрелки приближаются к восьми. Неожиданно свет почти гаснет. Светлана поднимает глаза к потолку, проходит несколько мгновений, и лампочка загорается с прежней силой, даже еще ярче. И снова начинает медленно гаснуть. И снова разгорается.

Тикают часы.

Светлана смотрит — ровно восемь.

Лампочка, разгоревшись и мигнув в последний раз, гаснет.

И в ту же секунду по земле, по небу, по воде прокатывается могучий, оглушительный, ни с чем не сравнимый взрыв, даже не взрыв, а какой-то воющий вопль, усиленный эхом земли, неба, воды, повторенный стократ всеми голосами и подголосками, всем живым и мертвым.

И вот тогда уже действительно наступают полная кромешная темнота и тишина. И в этой тишине вдруг становится отчетливо слышно, как бахают дальнобойные орудия и как вновь поднявшийся ветер громыхает железом на крыше и пытается сорвать с окна неплотно пригнанный ставень.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Диктор по радио говорит:

— Сегодня, пятнадцатого декабря, под давлением превосходящих сил противника наши войска оставили населенные пункты Масловку, Воробеево, Кыж, Стрепетово и отступили с боями на заранее подготовленные позиции...

Мимо дома «На семи ветрах» по грязновато-серому скрипучему декабрьскому снегу медленно движется по направлению к городу бесконечный поток — искалеченные тягачи тащат искалеченные и разбитые орудия; переваливаются через сугробы покареженные и смятые, словно старые консервные банки, бронетранспортеры;

инвалиды-грузовики с откинутыми бортами провозят инвалидов-солдат; и солдаты, в бинтах и лубках, в обожженных шинелях, свесив ноги и болезненно помаргивая, крикливыми голосами поют — и довольно весело, как это ни странно, поют:

На горе-то калина,
На горе-то малина,
Калина, малина, калина,
Чубарики-чубчики, калина!..

... А им навстречу новенькие тягачи тащат новенькие зачехленные орудия; сурово припечатывают снег бронетранспортеры и легкие танки; едут на грузовиках солдаты — с переформировки, из госпиталей, новички, резерв, пополнение. Им уже успели выдать зимнее обмундирование — полушубки, валенки, теплые шапки. И теперь они сидят в грузовиках, неуклюжие, суровые, степенные, молчаливые. Хмурятся. Держат на коленях автоматы. Поглядывают на небо. И не поют.

Только изредка кто-нибудь с наигранным безразличием окликает сидящих во встречной машине и задает все один и тот же неопределенный и вместе с тем хорошо понятный вопрос:

— Ну как он там?

И в ответ с коротким смешком:

— Фриц-то? А ничего, дает прикурить!

Светлана стоит на крыльце. Она в своей неизменной шапке-ушанке, в какой-то немыслимой, прабабкиной бархатной кацавейке, в стареньких, но аккуратно подшитых валенках, в пестром шарфике — бог весть где она сумела все это раздобыть!

Скрестив на груди иззябшие руки, она стоит и молча, неотрывно смотрит на дорогу, на серый снег, на проезжающие мимо грузовики, на хмурые лица солдат.

... Две легковые машины — «эмка» и «виллис» — и четыре больших крытых грузовика выворачивают в сторону из общего потока машин, идущих к городу, съезжают с дороги и останавливаются перед домом «На семи ветрах».

Из «виллиса» выходят двое — пожилой, сухонький, маленького роста, с белесыми бровями и очень желтым больным лицом полковник Петерсон и высокий широкоплечий капитан Зубарев, полноватый, с румянцем во всю щеку. Полковник остается у машины, а Зубарев подходит ближе, не спеша внимательно оглядывает дом, встречается глазами со Светланой.

— Здравствуйте! — очень вежливо говорит Светлана.

Зубарев кивает головой, оттопырив губы, играя бровями и чуть пришепетывая, спрашивает:

— Чье хозяйство?

Светлана, не понимая, растерянно улыбается.

— Кем занят дом? — как-то сразу и неизвестно почему раздражаясь, продолжает допытываться Зубарев. — Ну? Кто здесь стоит?

— Никто.

— Ага! Ну-ка, пройдемте!

Первый этаж.

Не разговаривая и даже не глядя друг на друга, Светлана и Зубарев проходят наискосок полутемное клубное фойе, останавливаются в дверях зрительного зала.

На пустой сцене с оборванным бархатным занавесом, почти у самой рампы стоит бутафорское кресло с позолоченными подлокотниками и гнутыми ножками; висит задник, изображающий украинскую хатку в окружении неправдоподобно больших подсолнухов и неправдоподобно красных маков.

— Клуб? — не то утверждая, не то спрашивая, отрывисто произносит Зубарев.

— Клуб! — кивает Светлана.

— Понятно, пошли дальше!

И опять в молчании Светлана и Зубарев пересекают полутемное фойе, проходят через площадку в помещение сберкассы и почты.

Посредине небольшой комнаты, перегороженной на две половины деревянным барьерчиком, стоит старинный, огромный, как дом, несгораемый шкаф. Видно, что его пытались вытащить на улицу, но не смогли или не успели, и теперь он стоит, загораживая проходы и выходы, сияя никелированными ручками, загадочным, секретным замком и надраенной медной дощечкой с надписью: «Страховое общество «Россия».

— Сберкасса? — спрашивает капитан.

— Сберкасса!— подтверждает Светлана.

По скрипучим ступеням Зубарев и Светлана поднимаются на второй этаж.

— А здесь что было?

— Здесь люди жили.

Зубарев почему-то усмехается:

— Ах, люди?! Гражданское население! Где же они? Эвакуировались?

— Уехали!

— А вы? — небрежно осведомляется Зубарев.

— А я приехала.

— Понятно!

Зубарев, покачивая головой, идет по коридору, заглядывает в комнаты, останавливается у той — единственной запертой двери, дергает ее несколько раз, внимательно изучает табличку, на которой обозначено имя хозяина, читает вслух:

— «И. Корнеев»! — Он оборачивается к Светлане. — А почему гражданин Корнеев заперся?

— Он не заперся, он на фронте!

— Ах, на фронте?

Зубарев снова усмехается, шагает к приоткрытым дверям комнаты номер шесть, удивленно поднимает брови, снова внимательно изучает табличку с именами хозяев, снова читает вслух:

— «М. Готлиб».

И вдруг, глядя в упор на Светлану, Зубарев спрашивает быстро и резко:

— А здесь кто живет?

— Я.

— Одна живете?

— Одна.

— Понятно!

Зубарев поворачивается к Светлане спиной и уже на ходу все с той же странной усмешкой бросает через плечо:

— Что ж, спасибо, гражданка Готлиб, мне все понятно!..

Посасывая пустую трубку, щуря маленькие под белесыми бровями колючие серые глаза, молча стоит у машины полковник Вольдемар Янович Петерсон — ответственный редактор армейской газеты «Вперед».

Он стоит неподвижно, спиной к дороге и лицом к дому. Но он не смотрит на дом и не оглядывается на дорогу. Он только слушает, как скрипит снег под колесами машины, как ворчат и ухают грузовики, как у моста, на переправе, ругаются регулировщики и поют солдаты:

Там девица гуляла,
Цвет калины ломала,
Ломала, ломала, ломала,
Чубарики-чубчики, ломала!

— Товарищ полковник, разрешите доложить?! Дом пустой и вполне пригодный! Прикажете разгружаться?

Полковник, точно вопрос этот не к нему, кивает головой в сторону дороги, поднимает руку с растопыренными сухими пальцами, медленно говорит:

— Слышите?! Всё отступаем, капитан, всё отступаем! Туда едем — молчим, оттуда едем — поем! — Он усмехается: — Вот и извольте-ка для армии, которая от самой границы отступает на восток, назад, делать газету, которая называется «Вперед»! Нелегкая задача, капитан, а?!

Зубарев изображает на лице сочувственную улыбку и с нажимом повторяет вопрос:

— Так как же будет, Вольдемар Янович? Прикажете разгружаться?

Полковник, помолчав, машет рукой:

— Да-да, конечно! Распорядитесь, Зубарев!..

... Вот так — в хмурый декабрьский день, после очередного отступления и перегруппировки тылов—въезжает в дом номер тринадцать по Слободской улице, в дом «На семи ветрах» редакция армейской газеты «Вперед», или, как значится на стрелке, которую приколачивают связисты к дорожному столбу: «Хозяйство полковника Петерсона»...

Поздний вечер.

Комната Готлибов, которую делят теперь вместе со Светланой хорошенькая редакционная машинистка ефрейтор Зиночка и старший лейтенант Долли Максимовна Петрова — корректор.

Тарахтит во дворе движок, стучит пишущая машинка, помаргивает лампочка, в коридоре слышны голоса и шаги, внизу, в клубном зале, кто-то наигрывает одним пальцем на рояле.

Долли Максимовна — худая, горбоносая, похожая на цыганку—сидит на своем топчане, длинными желтыми пальцами небрежно и ловко сворачивает самокрутку, лениво цедит:

— Учтите, девочки, что я очень много курю. И не собираюсь бросать. И не намерена выходить курить в коридор! Так что привыкайте!

— Привыкли уже, слава богу! — говорит Зиночка, сосредоточенно разглядывая свое изображение в осколке зеркала.

Долли Максимовна заклеивает языком самокрутку, закуривает, сбросив сапоги, ложится на топчан поверх одеяла.

— Я имею в виду не вас, Зиночка, вы-то ко всему привыкли!

Зиночка обидчиво поджимает губы:

— На что это вы намекаете, Долли Максимовна?!..

— Ну, я за чаем! — быстро, с откровенным желанием разрядить обстановку говорит Светлана, берет чайник, накидывает на плечи бархатную кацавейку, но в это мгновение без стука распахивается дверь и в комнату входит Зубарев.

— Добрый вечер! Не спите? Как устроились?

Светлана в нерешительности останавливается, Долли Максимовна продолжает курить, и только Зиночка, невольно подражая Зубареву — играя бровями и пришепетывая,— отвечает громко, с военной лихостью:

— Добрый вечер, товарищ капитан! Спасибо, устроились хорошо!

Зубарев кивает головой, улыбается Зиночке, переводит взгляд на застывшую посредине комнаты с чайником в руках Светлану, сдвигает брови:

— А скажите, пожалуйста, гражданка Готлиб, что за фамилия Готлиб? Еврейская или немецкая?

— Не знаю.

— Как это — не знаете?!.. Ну, вы сами — кто?

— Я русская,— отвечает Светлана и, понизив голос, отчеканивая каждое слово, значительно произносит: — И фамилия моя совсем другая! И нахожусь я здесь, потому что... Можете спросить у товарища Лаврентьева, почему я здесь!

— У кого?!

— У товарища Лаврентьева! — повторяет Светлана и показывает Зубареву висящий у нее на шее, на шнурке, ключ. — Видите?—И считая разговор исчерпанным, Светлана быстро поворачивается спиной к ошеломленному Зубареву, с независимым видом выходит из комнаты, оглушительно грохает дверью.

Зубарев растерянно смотрит ей вслед, хмыкает:

— Ну-ну!

Помолчав, стараясь не встречаться глазами с Долли Максимовной и Зиночкой, он спрашивает с наигранной веселостью:

— Значит, все в порядке, товарищи? Ничего больше не надо? Никаких желаний не имеется?

— Желания имеются! — отвечает неожиданно Долли Максимовна. — И даже целых три. Как в сказке.

— А именно?

— Хочу, чтоб кончилась поскорее война! Хочу вернуться домой! Хочу чтоб вы, капитан, покинули нашу комнату! Извините, я уже сплю... Спокойной ночи!

Зубарев с окаменевшим лицом идет к дверям, задерживается на пороге:

— А победить, товарищ Петрова, такого желания у вас нет?

Долли Максимовна насмешливо щурится:

— Я верю, что наше дело правое и что победа будет за нами! А вы разве не верите в это?

Зубарев, с трудом сдерживая ярость, сухо говорит:

— Рекомендую вам, лейтенант Петрова, не забывать, что вы служите в армии!

Хлопает дверь.

Долли Максимовна, потянувшись, закидывает руки за голову:

— Господи, какая тоска! Хоть бы уж Славочка Суздалев поскорее вернулся!..

День. Солнце.

Светлана, загребая валенками пушистый, выпавший за ночь снег, с охапкой дров в руках поднимается на крыльцо, входит в сени.

Мимо, едва не сбив ее с ног, пулей проносится долговязый и длинноносый секретарь редакции Лапин, влетает в комнату, где помещались прежде сберкасса и почта и где теперь в сизых клубах махорочного дыма сидят литсотрудники и корректоры; кричит, потрясая над головой огромными, похожими на портновские, ножницами:

— Эй, Гомеры! Срочно нужны факты героизма — на всю полосу, по десять-пятнадцать строчек! Давайте, орлы, быстренько!..

Он стукается плечом со всего размаха об угол сейфа, вопит:

— Черт вас возьми! Вы когда-нибудь уберете эту проклятущую бандуру?!

И, провожаемый насмешливыми изъявлениями сочувствия, охая и потирая ушибленное плечо, Лапин мчится назад — в клубный зал, догоняет в полутемном фойе Светлану, замедляет шаги, улыбается:

— Светлана Андреевна, голубчик! Говорят, вы не разрешаете трогать сейф! Может, можно его хоть куда-нибудь в угол задвинуть?

— Нельзя, товарищ Лапин! — мягко и вместе с тем чрезвычайно категорически отвечает Светлана. — Ну, просто никак нельзя. За ним скоро должны приехать.

Помолчав, она говорит, словно извиняясь:

— А гимнастерку я вашу заштопала и в комнату к вам повесила!

— Спасибо, спасибо, вы добрый гений! Сводку слышали? Замер фриц! Начинается великое стояние. А нашему старику приспичило — подавай факты героизма!..

Зрительный зал.

Выглядит он весьма странно — стулья убраны, сдвинуты к стенам, и посредине зала стоит невероятных размеров самодельный, на козлах, стол, за которым воинственно соседствуют заведующие отделами редакции.

За маленьким отдельным столиком стучит на пишущей машинке ефрейтор Зиночка.

А на сцене, на фоне украинской хатки и маков с подсолнухами, сидит в старинном позолоченном кресле полковник Петерсон и, похлопывая ладонью по краю стола, говорит монотонно, не повышая голоса:

— Мне нужны факты, факты и только факты...

Заведующий отделом информации, толстый с голубыми на выкате глазами майор Сотник, сокрушенно вздыхает:

— Так ведь затишье у нас, Вольдемар Янович, бои местного значения...

— Чепуха, майор Сотник! — сердито трясет головой Петерсон.— Ну, а где материал о разведчиках?

Лапин, машинально пощелкивая ножницами, говорит:

— У разведчиков Суздалев. Вот вернется и...

Петерсон вздергивает острые плечи и усмехается:

— Опять Суздалев! Материала о разведчиках нет — не вернулся Суздалев! Отдел юмора помещает какие-то дурацкие старые анекдоты — тоже потому, что не вер-

нулся Суздалев! Так, может, мы все пойдем на передовую, а газету будет делать один Суздалев?!

Телефонный звонок.

Петерсон снимает трубку.

Зубарев грозно рявкает в зал:

— Потише там!

Перестает стучать пишущая машинка — и Зиночка, воспользовавшись передышкой, немедленно достает из ящика стола зеркальце.

Замирает Светлана, сидящая на корточках возле печки-времянки.

— Слушаю! — говорит в телефон полковник и кивает.— Привет! Ну, какое же новоселье, когда мы тут целую неделю уже... Так, слушаю!— Он придвигает к себе блокнот, что-то записывает.— Знаю его. Молодец Бородин! Понимаю, да! Послать человека? Конечно, непременно пошлем! Кого? — он насмешливо смотрит на постные лица Сотника, Лапина и Зубарева, фыркает. — Суздалев на задании и еще не вернулся! Мы к Бородину майора Сотника пошлем — ему полезно будет проветриться! Есть!

Петерсон опускает трубку на рычаг, поджимает губы и снова насмешливо фыркает:

— «Бои местного значения»! А вот батальон Бородина в бою местного значения поджег шесть немецких танков! Ну, что шесть — это, возможно, им показалось, но три наверное! Поедете к Бородину, Сотник, и дадите к вечеру информацию! Поняли?

— Слушаюсь, товарищ полковник!

— Ступайте! — Петерсон кивает Зубареву.— И закройте меня, Юрий Петрович!..

Зубарев задергивает с двух сторон бархатный занавес и вместе с Лапиным и Сотником спускается в зал.

Полковник Петерсон остается на сцене один, отгороженный от всех и вся тяжелым пыльным бархатным занавесом.

Он сидит молча— очень маленький в очень большом позолоченном кресле,— думает о чем-то, посасывает пустую трубку, покачивает головой.

Гудят внизу, в зрительном зале, громкие голоса, звякают ножницы, стучит пишущая машинка.

Лапин, священнодействуя, выклеивает на рояле макет очередного номера. Рядом стоит щеголеватый фотокорреспондент Аркадий Киселев и недовольно бубнит:

— Если вам не нужны мои снимки, вы так и скажите! У меня их в «Красной звезде» с руками оторвут!..

— Отстань, Аркаша!..

Трудолюбиво, как дятел, стучит на пишущей машинке ефрейтор Зиночка. Светлана сидит на корточках перед печкой-времянкой, греет озябшие руки. Постреливают в печке сырые поленья, пляшут невысокие языки пламени, освещают усталое лицо Светланы с обветренным лбом и полузакрытыми глазами.

Гулко хлопает входная дверь.

Мягкий тенорок произносит нараспев, громко и весело:

— Здравия желаю, товарищи редакция! Насилу вас нашел на новом месте!

— Гаркуша!— радостно кричит Зиночка. — Товарищи, Гаркуша! Здравствуйте, миленький!

Светлана прислушивается, не вставая, не поднимая глаз и не оборачиваясь.

— Министру почт и телеграфа пламенный литературный привет! — произносит голос Лапина.— Давненько вас не было! С чем пожаловали?

— Ну-ка, ну-ка, выкладывай! — Это пыхтит Сотник.

— Спокойно, товарищи, все по порядку!— Это, разумеется, говорит Зубарев.

— Вот — прошу.

— Ну-ка, ну-ка, ну-ка!..

...Худенький невысокий солдатик в нескладной шинели и сапогах бутылками, с удивительно добрым курносым лицом, вручив Зубареву пачку писем, подходит к времянке, опускается на корточки рядом со Светланой.

— Разрешите погреться?

— Пожалуйста.

Солдатик искоса смотрит на Светлану, улыбается.

— А вас я вроде бы раньше не видел! Новенькая? Вольнонаемная?

— Нет, я просто... живу здесь.

Беспрерывно хлопает дверь — это спешат за письмами корректоры, литературные сотрудники, наборщики, печатники.

— Мне есть?— быстро и взволнованно спрашивает Долли Максимовна.— Мне что-нибудь есть?

И снова слышен рассудительный голос Зубарева:

— Товарищи, товарищи, все по порядку! Киселев!

— Да?

— Прошу... Письмо в редакцию... в редакцию... в редакцию газеты «Вперед»... Возьмите, Лапин!.. Майор Сотник!

— Я.

Держите... Ефрейтор Фомичева.

Звенящий голос Зиночки:

— Ой, от мамы!

— Суздалеву... Суздалеву... Суздалеву... Караул!!.. Еще Суздалеву и еще Суздалеву!..

Солдатик с хитрой усмешкой подмигивает Светлане:

— Ох, уж и пишут капитану Суздалеву! Пишут и пишут! И все дамочки, между прочим!..

— Коновалов!

— В госпитале.

Чей-то угрюмый бас:

— Помер он.

— А мне?— это снова голос Долли Максимовны.— Вы не пропустили меня?

Зубарев вертит в пальцах маленький смятый треугольничек фронтового письма.

На конверте размашистым, почему-то знакомым почерком написано: Слободская улица. Дом № 13, комната № 6, Готлибам».

И чуть пониже — обратный адрес: «Полевая почта ПШ 0347, Корнеев Игорь»...

— Братцы, братцы, это колоссально!— врывается в общий гул захлебывающийся от смеха голос Лапина.— Очередное послание от неизвестного. Просит напечатать новый стих... сейчас получите огромное художественное наслаждение...

На лице солдатика — почтальона Гаркуши появляется странное, жалкое, виновато-испуганное выражение. Он снова искоса бросает взгляд на Светлану, ежится и с какой-то растерянной суетливостью принимается запихивать в печку обгоревший березовый чурбачок.

Лапин с глубоким чувством, подвывая, как старый провинциальный трагик, читает:

Ужасная мина мне стукнет в колено,
И кровью горючей я уж изойду,
Но знайте же, фрицы, что, хоть и калека,
Я все-таки в ваши Берлины приду!
С своим автоматом до рейхстага дойду я,
И Гитлеру пулю всажу я в живот —
За нашу страну, за Сосновку родную,
Где мама моя дорогая живет!..

Хохот.

И почтальон Гаркуша тоже смеется вместе со всеми дребезжащим тоненьким смехом и все поглядывает на Светлану, точно приглашая ее принять участие в общем веселье.

Но Светлана по-прежнему молчит, хмурится, смотрит, не отрываясь, на пляшущие языки пламени.

Внезапно над самой ее головой раздается голос Зубарева:

— Так вы утверждаете, что ваша фамилия не Готлиб?

— Нет! — резко, не оборачиваясь, отвечает Светлана.

— А может быть, все-таки Готлиб?

— Нет.

— А где Готлиб?

— Не знаю. Уехали.

— Понятно!

Зубарев швыряет на стол смятый треугольничек фронтового письма, берет красный карандаш и крупно надписывает на конверте: «Адресат выбыл».

Потом, секунду помедлив, он снова принимается разбирать почту:

— Журавлев!..

— Здесь!

— Получайте... И пишите ответы, товарищи, не задерживайте!

— Ивашова... Здесь есть Ивашова?

Это спрашивает не Зубарев и не Лапин. И Светлана впервые оборачивается, встает, вопросительно озирается. Зубарев наблюдает за ней с насмешливым любопытством.

— Товарищ Ивашова?!..

На авансцене, раздвинув обеими руками бархатный занавес, точно конферансье, объявляющий очередной номер, стоит полковник Петерсон и смотрит вниз, в зал, на Светлану.

— Это вы?

— Да.

Петерсон делает рукой приглашающий жест:

— Прошу. Вас к телефону. Срочно. Из облисполкома — товарищ Лаврентьев!

Светлана стоит у стола полковника Петерсона, прижимает к уху телефонную трубку.

На другом конце провода, растрепанный, похудевший, с перевязанным горлом, кашляет и хрипит Лаврентьев.

— Значит, говоришь, порядок? Ладно, допустим. Теперь, слушай, Ивашова... Ты меня слышишь?..

— Слышу.

— Ты меня слушай... Такое дело — завтра утречком, часов с восьми, подежурь, дорогуша, на шоссе, возле моста... Приедет машина... Но там такой, понимаешь, шофер — лопух... сто раз я ему адрес втолковывал — ни черта он, по-моему, не понял... Так уж ты его встреть — полуторка, номер сорок два шестьдесят два, у шофера к тебе от меня записка... Усвоила?

— Усвоила!

— Ну, привет, дорогуша! Бывай здорова!

Светлана опускает телефонную трубку на рычаг.

Петерсон грустно улыбается:

— Такая тут сейчас в городе неразбериха: и гражданские власти, и военные... и у всех дела, и все командуют... Вас зовут Светлана Андреевна?

— Да.

Петерсон пододвигает Светлане табурет:

— Садитесь, Светлана Андреевна.

Светлана, настороженно взглянув на полковника, садится, устало кладет руки на колени.

— Видите ли,— помолчав, мягко говорит Петерсон,— я хотел бы задать вам один нескромный вопрос — что вы едите?

Светлана, растерявшись, смущенно пожимает плечами:

— Как — что ем? Ну, что все...

— Нет, это неправда! Все получают военное довольствие. Паек. А вы стираете, топите печи, убираете, носите воду, дрова — я вижу, вижу — и не получаете ничего... Карточки у вас есть?

— Карточек нет, но...

Петерсон усмехается, кивает Светлане головой:

— Ладно, ступайте! И попросите ко мне капитана Зубарева!

Светлана, не двигаясь, поднимает глаза на Петерсона, тихо говорит:

— Не надо, товарищ полковник!

Молчание.

Внизу, в зале, все продолжается перекличка:

— Жучков.

— Здесь.

— Держите.

— А мне? Нет, вы, наверное, пропустили меня!

— Ну ладно, Светлана Андреевна, ступайте! — сухо и строго говорит Петерсон.

Ночь.

Гуляет за окнами ночная метель — сечет по дребезжащим стеклам колючим снегом, громыхает жестью на крыше.

На кухне тускло помаргивает коптилка.

Светлана, склонившись над деревянным корытом, прополаскивает белье. Часть

белья, уже постиранная, сохнет на длинной веревке, протянутой через всю комнату, от окна до окна.

На колченогом кухонном столе, на газетной бумаге лежат полбуханки черного хлеба, банка консервов, несколько кусков сахара — и Светлана, выполаскивая и выкручивая белье, нет-нет да и поглядит с довольной улыбкой на все это неслыханное богатство.

В коридоре раздаются осторожные шаги, дверь приотворяется, и входит Долли Максимовна с вечной самокруткой в зубах.

— Доброй ночи! Можно? Не помешаю?

— Не спится, Долли Максимовна?

— Не спится, голубчик!

Долли Максимовна, сгорбившись, садится на лавку у кухонного стола, прислушивается к вою ветра за окном, тихо говорит:

— Метель. Настоящая рождественская метель!

Она смотрит исподлобья на Светлану, неожиданно спрашивает:

— Вы верите в бога, Светик?

Светлана, продолжая возиться с бельем, молчит, отрицательно качает головой.

— А я хотела бы верить. Иногда. Сегодня ночью, например! О том, чтоб мой муж и сын там, в Ленинграде — в блокаде и голоде, остались живы!

Гудит ветер.

Светлана, отжав белье, принимается развешивать его на веревке.

Долли Максимовна, обжигая пальцы, докуривает самокрутку, гасит ее и тут же немедленно начинает сворачивать новую.

— Скажите, Долли Максимовна,— раздается из-за белья негромкий голос Светланы.— Я все хотела вас спросить... Вот если человек в мирное время был геологом, то кем он должен быть в армии, как вы думаете?

Долли Максимовна пожимает плечами:

— Трудно сказать, скорей всего, пожалуй, сапером.

Вьюга на улице взвывает как-то по-особенному протяжно и дико.

— Ой-ой-ой! — ежится Долли Максимовна.— Вы рассказывали, Светик, помните, что этот дом местные жители называют «Дом на семи ветрах». Она снова закуривает. —Вот уж воистину — на семи ветрах!

Светлана, вынырнув из-под белья, снимает с табуреток пустое корыто, ставит его на пол, берет тряпку.

— Хватит, Светик, хватит!— говорит Долли Максимовна.— На вас лица нет!

Светлана, опустившись на колени, тщательно вытирает пол, что-то бормочет, поднимается, ополаскивает руки, сливает воду из корыта в раковину — и огромная таинственная Светланина тень в зимней шапке с торчащим матерчатым ухом, то исчезая, то вновь появляясь, кружит по холодной стене.

— Ну, хватит, наконец!— сердится Долли Максимовна.

Светлана швыряет тряпку куда-то в угол, садится на скамейку у стола, рядом с Долли Максимовной, откидывает голову, зажмуривает глаза и произносит на выдохе, с блаженной улыбкой:

— Всё, Долли Максимовна! На сегодня всё!..

Помаргивает коптилка, тянется к потолку тонкая струйка дыма от самокрутки, мерно поскрипывает маятник часов...

— Какое нынче было число?— спрашивает неожиданно Долли Максимовна.

— Двадцать шестое.

Долли Максимовна кладет руку Светлане на плечо:

— Вот и Новый год скоро! Новый, Новый, Новый год! — произносит она нараспев.— Прошлый Новый год мы встречали с мужем в Парголове, у друзей. Подбросили сына соседке, а сами уехали в Парголово. Очень весело было, очень!

— А я никогда еще не встречала Новый год! — тихо, не двигаясь, говорит Светлана.

— Ну, не может быть!

Светлана, оттопырив губы, качает головой:

— Правда, правда. В компании — никогда. Только дома — с мамой, с бабушкой. Мама у меня больная, бабушка совсем старенькая — не бросать же их... А папа под Новый год всегда за кого-нибудь дежурил в больнице... Так вот и получалось!.. — Светлана печально усмехается: — Ужасно я подружкам своим завидовала, просто ужасно! Забежишь к ним на минуточку, а у них только и разговоров — кто куда приглашен, да кто с кем, да какое платье новое сшили, да на какой день в парикмахерской очередь заняли... Смешная была жизнь до войны!

— Всякая была жизнь! — медленно говорит Долли Максимовна и, негромко всхлипнув, сердито трет кулаком глаза.

Бьют часы — два часа ночи.

Воет и злится за окнами, на улице, неугомонная декабрьская метель.

С отвратительным ревом пикирует на мост желтобрюхий, с черными крестами на крыльях, немецкий бомбардировщик

Трассирующая пулеметная очередь прошивает дорогу — взлетают к небу сизые фонтанчики снега.

Глухие бомбовые разрывы.

— Мимо! — кричит тонкий срывающийся голос.— Мимо!

Бомбы действительно, не задев моста, падают в реку, и черная вода, с грохотом и шипеньем, стремительно заливает взорванный лед.

— Улетел! — радостно восклицает Светлана, вскакивает и снова валится обратно в снег — это кто-то лежавший рядом с силой дернул ее за ногу.

— Спятила! Ложись!

— Так ведь улетел же! — говорит Светлана, прислушиваясь к затихающему гудению самолета.

— Не улетел, бестолочь, а разворачивается.

Сивоусый пожилой солдат, чуть приподнявшись на локте, заглядывает Светлане в лицо.

— Э-эх, деревня! В первый раз бомбят, что ли?

Все отчетливей, все ближе гул самолета. По льду реки, по снежной равнине, залитой ярким солнцем, проплывает зловещая распластанная тень. Гул мотора нарастает, переходит в оглушительный рев.

— Звук у него, у подлеца, отвратительный! — морщится сивоусый и грозит Светлане кулаком.— Прижмись! Прижмись, дуреха, маскируйся на местности.

— Что вы ругаетесь?! — обиженно ворчит Светлана.

И опять на мост, на дорогу, на скопление машин, застрявших у выезда на мост,

обрушиваются глухие бомбовые удары, щелкают пулеметные очереди, грохочет взорванный лед, мерзко шипит вода; и опять тонкий срывающийся голос кричит:

— Мимо!

Затихает в отдалении гул самолета.

Светлана скашивает глаза на сивоусого.

— А теперь улетел?

Сивоусый, отряхивая снег, садится:

— Сейчас прилетит, не прыгай! Последний заход делает. Я уж ихнюю повадочку, как «отче наш», изучил.

— А вы кто?!

Сивоусый яростно растирает рукавицей побелевшее лицо, хитро подмигивает Светлане:

— Самый главный военный человек! Рядовой, чуешь?!..

— Пехота?

— «Пе-ехота»! — передразнивает сивоусый и приосанивается. — Сапер!

— Ой, правда?

Светлана по краю кювета переползает поближе к сивоусому.

— Вы тоже сапер?

— Что значит — тоже! А еще кто?

— Один... один мой знакомый... Корнеев Игорь! Он... Я, правда, точно не знаю, но думаю, что он сапер.

— Пишет?

— Нет, не пишет.

— Ну, ничего, напишет! — с глубокой убежденностью говорит сивоусый.— Ты не тревожься! Мы когда отступаем, так у нас, у саперов, жизнь лучше не надо! Вполне хорошая жизнь! Ставь себе минки да чини переправы — только и делов! А вот когда мы наступать будем — тогда, конечно, держись! Как звать-то твоего, говоришь?

— Корнеев Игорь.

— Корнеев?! — с непередаваемой интонацией, так, словно он услышал имя родного брата, произносит сивоусый.— Рыжий?

— Нет, он брюнет.

— Ну, правильно — чернявый... Молодой?

— Молодой.

— Игорем звать, верно?

— Да.

— Ну, знаю я его, знаю! — смеется сивоусый и машет рукой.— Слыхал. Толковый парень.

Светлана, недоверчиво округлив глаза, смотрит в упор на сивоусого:

— Знаете? Правда, знаете? А где он?

На дороге неподалеку тонкий голос протяжно кричит:

— Воздух!

— Где он, скажите! Пожалуйста!..

Сивоусый тычет Светлану кулаком в плечо:

— Хоронись!..

Светлана сползает в кювет.

Рев пикирующего бомбардировщика. Пулеметные очереди. Глухие бомбовые удары. Вспыхивает подожженный грузовик, и жаркое невысокое пламя в одно мгновение перекидывается на другие стоящие рядом машины. С ноющим звоном оседают задетые разрывом фугаски стропила моста. Рев самолета становится тише.

— Отбой!

И сразу же по всему снежному полю, из дорожных кюветов и неглубоких овражков, поднимаются сотни людей и бегут, чертыхаясь и отряхиваясь, к мосту, к горящим машинам.

Светлана садится, оглядывается на сивоусого:

— Где он, скажите!.. Ну, скажите же!

Но сивоусый солдат молчит.

Он неподвижно лежит на спине, раскинув руки, и в синих, уже остекленевших глазах отражается синее прозрачное небо.

Светлана возвращается домой. Она медленно поднимается на второй этаж, толкает входную дверь и вдруг, едва не вскрикнув, замирает, потрясенная, на пороге.

В коридоре тихо, темно; все сотрудники редакции еще на работе; двери в жилые комнаты притворены, и только одна дверь, именно та, что всегда, все эти дни, была на запоре, именно эта дверь сейчас приоткрыта, и из нее на пол коридора падает неяркая косая полоска света.

Вскинув руки, почти в беспамятстве, Светлана бежит к этой двери.

— Игорь?!..

В маленькой комнате — тишина.

Тикают часы. Горит настольная лампа, освещая заставленную книгами книжную полку, большой портрет Чехова над столом, лыжи и альпинистское снаряжение в углу, кровать и на кровати, под шинелью, фигуру безмятежно спящего человека.

— Игорь! — шепотом повторяет Светлана, прислоняется к притолоке двери, смотрит, не отрываясь, на спящего:— Господи, когда ж ты вернулся, Игорь?!..

Тишина. Спящий, почмокав губами, глубже зарывается головой в подушку.

Светлана — она ведь еще ни разу не была в этой комнате — с интересом и волнением осматривается. На письменном столе, прислоненная к куску породы, стоит чья-то фотография. Светлана осторожно, на носках, чтобы не потревожить спящего, подходит к столу, берет фотографию, разглядывает ее, улыбается — это она сама, Светлана, но только не в шапке-ушанке, не в прабабкиной кацавейке и стареньких валенках, а в светлом летнем платье, с растрепанной головой, с прищуренными от ветра счастливыми глазами.

— Ну-с, встретили вы машину товарища Лаврентьева?

Светлана, выронив фотографию, испуганно оборачивается.

Незнакомый человек, заспанный и небритый, хитровато посмеиваясь, сидит на кровати и смотрит на Светлану.

— Не удивляйтесь, я все про вас знаю! Это моя специальность — все про всех знать! Вас зовут Светлана, верно?

— Да!— в полной растерянности тихо отвечает Светлана.

Незнакомый человек натягивает сапоги, встает, щелкает каблуками:

— А моя фамилия Суздалев, честь имею представиться! Не сердитесь, что я самовольно, так сказать, захватил этот населенный пункт — подергал замок, а он

возьми да и отскочи... А то ж ерунда получается — все комнаты заняты, мне, бедному, даже голову некуда приклонить! Не сердитесь?

— Нет.

— Вот и отлично!

Суздалев расправляет под ремнем гимнастерку.

— А как дела с машиной товарища Лаврентьева? Капитан Зубарев очень встревожился — встретили вы ее или не встретили?

— Не встретила! — все еще в состоянии крайней растерянности отвечает Светлана.— Я ее ждала, ждала на шоссе. А она не пришла, может, в бомбежку попала, может, еще что случилось!

— Бывает!..

Суздалев поднимает с пола тяжелый, чем-то туго набитый вещевой мешок, взваливает его на плечи, дружески подмигивает Светлане:

— Слушайте, давайте-ка устроим для наших старичков детскую елку? А?! В программе: песни, хороводы и раздача подарков!

Он шикарным жестом протягивает Светлане руку:

— Вашу руку, Снегурочка!

Суздалев, очень довольный, сидит в зрительном зале на редакционном столе, болтает ногами, дымит огромной черной сигарой.

Вокруг толпятся весело возбужденные сотрудники редакции — благодарят, ахают, восхищаются.

— Мартель! — разглядывает Лапин этикетку на пузатой бутылке.— Черт побери, настоящий мартель! Где ты его достал?

— В Военторге.

— Ну, не ври, Славка, не ври! Откуда в Военторге французский коньяк?

— Секретный фонд! — невозмутимо, посмеиваясь глазами, говорит Суздалев.— Для поощрения особо выдающихся личностей. Можешь спросить у военторговской Клавочки!..

— Ну, не ври, Славка! Я был у нее третьего дня, и она...

Суздалев презрительно перебивает:

— Я сказал: для особо выдающихся личностей! А ты кто такой — интеллигентик несчастный?!..

— И шоколад бельгийский тоже из Военторга?—спрашивает Долли Максимовна.

— Разумеется...

— И духи? — спрашивает Зиночка.

— И духи...

— Вы самый отъявленный лгун, капитан Суздалев! — величественно заявляет Долли Максимовна и, распечатав плитку шоколада, пускает ее по рукам.

Суздалев спрыгивает на пол, встряхивает опустошенным вещевым мешком:

— Все, братцы! Остался только трубочный табак — для старика. Где Петерсон?

— На сцене.

Суздалев поправляет гимнастерку, приглаживает волосы — собирается идти на сцену, но его останавливает Зубарев:

— Минутку, капитан!

Зубарев торжественно выходит на середину зала, поднимает руку:

— Товарищи, прошу внимания! Я, конечно, не равняю себя с капитаном Суздалевым...

— Какая скромность! — фыркает Долли Максимовна.

Зубарев, бросив на Долли Максимовну уничтожающий взгляд, продолжает:

— Но и я, товарищи, тоже имею сообщить вам кое-что приятное! Есть такое решение — тридцать первого декабря для сотрудников редакции устроить товарищеский ужин и встречу Нового года...

Зиночка хлопает в ладоши:

— Ой, как хорошо-то!

Зубарев снисходительно улыбается:

— Сейчас я раздам пригласительные билеты...

Он вытаскивает из кармана пачку разноцветных, отпечатанных в типографии пригласительных билетов и большой разграфленный лист бумаги:

— Получайте, товарищи, и расписывайтесь... Прошу!..

Веселое оживление и толкотня у стола.

Последней получает билет Долли Максимовна. Она ставит галочку против своей фамилии в списке, оглядывается, встречается глазами со Светланой, которая стоит поодаль, возле рояля, машет рукой:

— Идите, Светик, отмечайтесь!..

Светлана подходит.

Ей очень хочется получить пригласительный билет на встречу Нового года, так хочется, что она даже не в состоянии этого скрыть,— и она подходит к столу и робко улыбается Зубареву и уже берет карандаш, чтобы расписаться, но Зубарев большой пухлой ладонью накрывает список, негромко и сердито говорит:

— Я ведь, по-моему, Ивашова, русским языком объяснял — вечер и ужин только для сотрудников редакции!

Светлана растерянно отступает:

— Я... извините... Я не поняла... То есть, я хочу сказать... Да, конечно... вы совершенно правы... Извините!

С застывшей на лице нелепой улыбкой она медленно идет к выходу, останавливается на секунду, словно собирается еще что-то сказать, ничего не говорит, поворачивается, шагает через порог и хлопает дверью.

Неловкое молчание.

— Стыдно, Зубарев! — медленно произносит Долли Максимовна.— Ах, как стыдно!

Зубарев, не поднимая глаз, угрюмо и раздраженно усмехается:

— А я повторяю еще раз — вечер только для сотрудников редакции. Каждый вносит часть своего довольствия, так что всякие там посторонние...

— Посторонние?!— перебивает его, внезапно срываясь на крик, обычно кроткая Зиночка.— Посторонние, да? А когда она исподнее ваше стирала — она не была посторонней?! У нее варежек нет, а она ледяную воду таскает, дрова колет, полы моет... И если дело в довольствии, так я дам за нее, пожалуйста, не беспокойтесь!

— Ах, как стыдно! — повторяет Долли Максимовна.

Зубарев дрожащими пальцами перебирает пригласительные билеты.

— Скажите, Зубарев,— как-то чересчур спокойно спрашивает Суздалев,—а если

я захочу прийти на этот бал не один? Могу я, например, привести на вечер свою даму? Разрешается это?

Зубарев кривит рот и, вкладывая в свои слова всю меру доступной ему язвительности, говорит:

— Вы любимец общества, капитан Суздалев, вам разрешается все!

Суздалев с преувеличенной учтивостью расшаркивается, прижимает руку к сердцу:

— Вы очень любезны, капитан Зубарев! И я воспользуюсь вашей любезностью: я приду с дамой!..

Поздний вечер.

В пустом зале на месте Зиночки за пишущей машинкой сидит хмурый и взъерошенный Суздалев, курит, стучит одним пальцем по клавишам машинки, что-то невнятно бубнит себе под нос.

Отворяется дверь. Входит Светлана.

— Кто там еще?! — сердито, не оборачиваясь, спрашивает Суздалев.

— Это я, Светлана... Я сейчас уйду... Я только хочу поблагодарить вас, Вячеслав Павлович, за то, что вы пригласили меня... Я очень вам благодарна!..

— Ну и прекрасно! — небрежно и равнодушно говорит Суздалев.— Мы рады, что вы рады, привет!

И, отстукав одним пальцем какую-то фразу, он довольно бестактно добавляет:

— Просто мне хотелось вставить фитиль этому румяному гусю, этому баловню АХО и вторых эшелонов!

Он с треском переводит каретку, водит пальцем над клавиатурой машинки, разыскивая пропавшую букву, чертыхается:

— Куда это чертово и краткое подевалось?!

Светлана улыбается:

— Хотите, я напечатаю, Вячеслав Павлович? А то ж это очень долго одним пальцем... Я папе все его доклады и статьи печатала! Продиктуйте мне... Хотите?

— Да?! — с сомнением хмурится Суздалев.— Ну, что ж, ладно, попробуем!

Он встает и уступает Светлане место за машинкой. Светлана устраивается поудобней, закладывает в машинку новый лист бумаги, ждет.

Суздалев, жадно затягивается папиросой, размышляя, делает несколько шагов по залу, бормочет, бросает рассеянный взгляд на Светлану:

— Готовы?

— Готова.

Еще секунду подумав, Суздалев начинает диктовать:

— «В сумерки над полоской ничьей земли вспыхнул зеленоватый свет ракеты...» Я не быстро?

— Нет-нет, ничего.

Суздалев диктует:

— «Ничья земля — восклицательный знак... нет запятая неправда запятая это наша земля запятая товарищ запятая это наша с тобою родная земля восклицательный знак...»

Стучит пишущая машинка.

Далекие московские позывные.

Тиканье метронома.

Расцветали яблони и груши,
Поплыли туманы над рекой,
Выходила на берег Катюша,
На высокий берег, на крутой...

В зале за роялем с зажатой в углу рта погасшей папиросой сидит Суздалев, перебирает клавиши.

Сияет на сцене украшенная самодельными игрушками, невысокая пушистая елочка. Весело трещат дрова в печке-времянке. Из радиорепродуктора доносится постукивание метронома. Во главе редакционного стола, уставленного сейчас бутылками, стаканами и тарелками, в одиночестве, очень чопорный и подтянутый, сидит полковник Петерсон, поглядывает изредка на старинные, луковицей, карманные часы, которые он по давней штабной привычке положил перед собою на стол.

А возле рояля оживленным кружком стоят сотрудники редакции — здесь и Лапин, и Сотник, и Киселев с приглашенной им дамой бодисткой Ксенией Шаровой — крупной, полнолицей, в щегольских сапожках на толстых ногах, в гимнастерке, которая едва не лопается на груди, с бумажной гвоздикой в пшеничных волосах.

Облокотившись на крышку рояля, Ксения смотрит в упор на Суздалева и напевает, слегка фальшивя:

Выходила, песню заводила
Про степного сизого орла...

Она передергивает плечами:

— Надоела «Катюша», все, хватит! Скажите, капитан, а вы «Брызги шампанского» можете?

Суздалев ухмыляется:

— Я все могу!

— Ой-ли? — хохочет, запрокидывая голову, Ксения.— Ой-ли, капитан?! Надо будет про это у Клавочки военторговской спросить... Мы ведь, капитан, не зря на связи работаем!..

Входят Долли Максимовна и сияющая Зиночка.

— А вот и мы, здравствуйте!

— Дамы, дамы явились! — нараспев восклицает Ксения.— Вы что ж это, кавалеры, дам не встречаете?! Привет дамам, как ваше ничего?!— Она, весело пританцовывая, бросается к вновь прибывшим, здоровается, пристрастно оглядывает Зиночку, всплескивает руками:— Ай да Фомичева! Фу-ты, ну-ты, корочки модельные! А мы в сапожках! — она снова хохочет.— Нам в сапожках способнее... солдатско дело — така работа!..

Петерсон досадливо усмехается, произносит в пространство, вслух, поджав губы:

— Жанна д'Арк.

Киселев таинственно наклоняется к Суздалеву:

— Слушай, Вячеслав, это не по-товарищески!

— Что именно? Не понимаю! — сухо говорит Суздалев, перебирая клавиши рояля.

— Понимаешь отлично! — злится Киселев.— У тебя своя дама, у меня своя. Ксению Шарову я пригласил, зачем же ты мне дорогу переходишь?..

Стук метронома становится отчетливей и громче.

Петерсон поглядывает на часы. Зубарев машет рукой:

— Товарищи, прошу к столу!

Суздалев поднимается, хлопает Киселева по плечу:

— Не горячись, Аркаша! Изживай, братец, собственнические инстинкты! Тем более, что моя дама, судя по всему...

Он умолкает на полуслове. На лице его появляется странное выражение — это и крайняя степень изумления, и насмешливая растерянность, и откровенное восхищение.

В дверях зала стоит Светлана.

— Это кто, а? — выкатывает глаза майор Сотник.

— Ого! — говорит Зубарев.

— Черт возьми! — говорит Суздалев и свистит сквозь зубы.

Светлану действительно трудно узнать. Она надела белое вечернее платье, туфельки на высоких каблуках, сняла свою неизменную шапку-ушанку — и хотя легкие светлые еще короткие волосы делают ее похожей на мальчишку, есть во всем ее облике, в улыбке, в испуганных счастливых глазах что-то необычайно притягательно-женственное и прекрасное.

Она стоит в дверях зала и улыбается. И все молча смотрят на нее. И на всех лицах, как и на лице Суздалева, то же удивительное сочетание восхищения, изумления, растерянности.

— Добрый вечер! — очень тихо говорит Светлана.

Но все молчат. Стучит метроном. Все молчат. И молчание это длится долго, оно как бы становится все гуще, все плотнее, все напряженнее, и уже не очень понятно, чего же больше в этом молчании — одобрительного дружелюбия или готового вот-вот прорваться возмущения.

И в ту секунду, когда сползает улыбка с лица Светланы и подбочинивается, с явным желанием ринуться в бой, Ксения Шарова, раздается негромкий, внятный голос полковника Петерсона:

— Добрый вечер, Светлана Андреевна!

Привстав, он берется узкой сухой рукой за спинку стоящего рядом стула:

— Пожалуйте сюда, окажите мне честь!

И кажется, что все только и ждали именно этих слов, чтобы сразу же с облегчением засмеяться, заговорить шумно и бестолково, задвигать, рассаживаясь, стульями, загреметь тарелками.

...Светлана сидит во главе стола рядом с полковником Петерсоном, оглядывается — ищет глазами Суздалева.

— Разрешите?

Важный, величественно-любезный, садится по правую руку от Светланы капитан Зубарев, произносит медовым голосом:

— Не возражаете, я надеюсь?! — и немедленно, не ожидая ответа, принимается самым деятельным образом ухаживать за Светланой — пододвигает поближе стул, наливает в граненый стакан вино, накладывает на тарелку закуску:— Красненького? А может, беленького?! Или беленькое потом? Ладно, ладно... Колбаски?..

Онемев от ярости, сжав кулаки, стоит у рояля покинутый всеми Суздалев, смотрит на Светлану и Зубарева, смотрит пристально, не мигая, точно гипнотизируя.

— К нам, капитан, к нам! — усиленно кивает ему из-за стола Ксения Шарова.

Суздалев не двигается.

Умолкает стук метронома.

И в наступившей внезапно тишине, издалека, из другого мира, доносится глуховатый автомобильный гудок.

— Москва!

Бьют часы в Москве, над заснеженной Красной площадью, на Спасской башне Кремля.

Полковник Петерсон встает. И следом за ним со стаканами в руках поднимаются все остальные.

— С Новым годом, товарищи! — тихо говорит Петерсон. — Выпьем за Москву, и за победу, и за всех наших близких!..

Шевелит губами, без слов, неподвижно глядя в одну точку, Долли Максимовна.

Еле сдерживает слезы Зиночка.

— Вот мы сидим сейчас с вами за этим красивым столом! — продолжает Петерсон.— Можно подумать, что нет никакой войны. Но мы-то знаем, что она здесь, она совсем близко, она рядом. И не только на земле, на воде и в небе — она еще и в сердце у каждого из нас! И, может быть, важнее всего, чтобы в день, когда мы победим, не осталось в наших сердцах ни единой капли яда войны, ни единой капли...

Он подносит стакан к губам, улыбается:

— Вот, как не останется ни капли в этом стакане!..

...Гремит вальс.

Суздалев снова сидит за роялем и осатанело колотит по клавишам. Кружатся пары — Зиночка танцует с Лапиным, Ксения Шарова с Киселевым, Светлана с Зубаревым.

За спиной Суздалева стоит пьяненький майор Сотник, жарко дышит Суздалеву в затылок, просит:

— Ну, спойте, капитан... ну, я вас прошу... лично прошу... Ту — про нас... Ну, спойте, пожалуйста!..

Запыхавшись, останавливаются возле рояля Зиночка и Лапин, присоединяются к Сотнику.

— Спой, Слава!

Суздалев с каменным лицом продолжает играть.

— Ну-ка, дайте, капитан, хорошенькую! — говорит Ксения Шарова, кокетливо обмахивается платочком и вздыхает: — Фу, вспотела!..

Суздалев играет.

— Спойте, Вячеслав Павлович, пожалуйста!

Это негромко говорит Светлана, и Суздалев мгновенно перестает играть, откидывается на спинку стула.

— Что спеть? — спрашивает он, помолчав.

— Ту — про нас! — просит Сотник.

Суздалев, сдвинув брови, берет несколько громких маршеобразных аккордов, говорит нараспев:

Жил да был репортер,
Фронтовой репортер...

...Песня

А потом Суздалев решительно поднимается и почти насильно усаживает Лапина на свое место:

— Играй!

Он подходит к Светлане, останавливается перед ней, щелкает каблуками:

— Разрешите пригласить вас, Светлана Андреевна?

— Виноват, виноват, Суздалев! — вмешивается недовольно Зубарев.— Следующий танец обещан мне.

Суздалев дерзко щурится:

— А я приглашаю Светлану Андреевну не на танец! Вам ясно? Вот так!

Он берет Светлану под руку и с довольной ухмылкой направляется к дверям.

Темно.

И в темноте слышен испуганный и злой голос Светланы:

— Зажгите свет!

— Ну, зачем?!

— Зажгите свет, Вячеслав Павлович!..

Вспыхивает после паузы настольная лампа; зеленоватый, неяркий луч освещает портрет Чехова над столом, книжную полку, заставленную книгами, лыжи и альпинистское снаряжение в углу.

Светлана, обхватив плечи руками и чуть выставив вперед локти, сидит на краешке стула, смотрит исподлобья на Суздалева:

— Вот зачем вы пригласили меня?!

Она хочет встать, но Суздалев рывком опускается перед ней на одно колено, говорит, задыхаясь:

— Подожди... подожди. Ты ничего не понимаешь... Все не так просто! — он встряхивает растрепанной головой. — Ах, черт, ты не сердись... Ты пойми — я вернулся из кромешного ада, из крови, из грязи, из смерти... и вдруг — ты!

Он осторожно берет Светланину руку, сжимает ее в ладонях:

— Чудо! Старик сказал верно — нам война дала передышку, может быть, ненадолго, на несколько дней или даже часов. И вот в этом диком, спятившем с ума мире мы с тобою вдвоем — ты и я! И кто знает, будет ли еще такая минута! И встретимся ли мы снова?.. Ты не прячь от меня глаза, ты гляди на меня!..

С улицы, издалека, доносится глухое, словно разбуженное ворчание дальнобойных орудий.

— Слышишь? — с непонятной радостью говорит Суздалев.— Вот она, война! И мы ее не боимся. Потому что мы вдвоем — ты и я... И нам хорошо!..

— Нет! Да нет же, боже мой, нет, я вам говорю!..

Стиснув зубы, каким-то последним усилием Светлана вырывается из рук Суздалева, встает так быстро и резко, что Суздалев, не удержавшись, садится на пол.

— Мне плохо с вами, Вячеслав Павлович! — шепотом произносит Светлана.— Очень плохо! Вот вы говорили всякие слова... и в словах этих было предательство! Да, да, именно предательство, они ведь предназначены какой-то другой женщине, вовсе не мне... и для другой, наверное, они были бы правдой... Но вам казалось, что если вы солжете, то и я солгу, и я предам...

Она в бессильной горести сжимает руки:

— Ах, как я радовалась сегодня нашему вечеру, как я ждала его, как я была вам благодарна!..

С улицы снова доносится громыханье дальнобойных орудий, и чей-то голос надсадно кричит:

— Эй, там, на втором этаже, свет!..

Светлана, шагнув через порог в коридор, бросает с горькой усмешкой:

— Ну, вот — теперь вы можете погасить лампу! С Новым годом, Вячеслав Павлович!..

Визжит и захлебывается в неумелых руках пила, ерзает и подпрыгивает в козлах покрытое инеем, обледеневшее бревно.

Светлана и Зиночка во дворе, возле дома, под старой березой пилят дрова — пилят сосредоточенно, ожесточенно, приговаривают:

— Раз-два, к тебе — ко мне, раз-два!..

Жмурясь от яркого солнца, выходит на крыльцо Суздалев — в полушубке, перепоясанном ремнями, в ватных штанах, в валенках, в теплой шапке.

— Капитан? — окликает его Зиночка.— Далеко ли собрались?! Уходите?

— Далеко,— говорит Суздалев. — Ухожу.

Светлана стоит к Суздалеву спиной, сжимает в побелевших пальцах ручку пилы, не оборачивается.

Зиночка, через голову Светланы, продолжает допытываться:

— Как же так! Только вернулись и опять?! А говорили, две недели отдыхать будете!

Суздалев усмехается:

— Человек предполагает, а начальство располагает.

— «Начальство»! — передразнивает Зиночка.— Знаю я вас— вы сами вызвались!

— Прощайте,— негромко говорит Суздалев.

— Прощайте! — кивает Зиночка и, сделав Светлане «страшные глаза», сердито шипит: — Ты чего стоишь, как бесчувственная? Человек прощается, а ты...

Светлана медленно оборачивается, встречается глазами с глазами Суздалева, спокойно говорит:

— Счастливый путь, Вячеслав Павлович! Возвращайтесь поскорей!

Молчание.

Доносятся из дома громкие голоса, дребезжат телефонные звонки, стучат печатные машины в подвале.

Суздалев жалко улыбается, делает ртом какое-то странное движение, точно ему не хватает воздуха, шутовским жестом вскидывает руку:

— Салют!

Он сбегает с крыльца и уже собирается перемахнуть через обочину на дорогу, но вдруг останавливается, круто поворачивает назад, быстро и решительно подходит к Светлане, тихо говорит:

— Простите меня, ладно?! Постарайтесь не очень уж худо обо мне думать, простите!

— Что вы, Вячеслав Павлович! — совершенно искренне говорит Светлана. — Спасибо вам за все. До свидания! — Помолчав и покусав потрескавшиеся на морозе губы, она спрашивает: — Вы на машине? Или пешком?

Суздалев смеется:

— Выйду на шоссе, голосну — кто-нибудь меня и подбросит. А нет — прогуляюсь!

Светлана через плечо оглядывается на Зиночку, и Зиночка с понимающе-невинным лицом небрежно говорит:

— Вы бы, товарищ Ивашова, проводили б капитана, что ж ему одному-то гулять?! — И не выдержав, очень довольная, она хитро и весело подмигивает Светлане: — Иди, иди, Светик, иди!

И вот они шагают рядом, вдвоем, Светлана и Суздалев, по заснеженному пустынному шоссе.

Посвистывает ветер, завивает сизые дымки над сугробами. На небо набежали откуда-то тучи, закрыли солнце, тяжело и низко нависли над землей.

Светлана рассказывает:

— ...А осенью он должен был защитить диплом и приехать за мной, так мы условились! А потом вдруг, это в конце мая было, я получаю от него письмо, что он... ну, в общем, что он больше не может без меня, и что у него случилась какая-то ужасная беда, и что я должна приехать и помочь ему, и все такое... вот как было!..

— Стой! — говорит неожиданно Суздалев и останавливается. Они стоят на развилке дорог. Шоссе все так же пустынно — не видно ни одной машины, ни одного встречного.

Суздалев, отвернув рукав полушубка, смотрит на часы, свистит:

— Ого! Четырнадцать двадцать пять. А мы вышли в двенадцать! Вот так прогулочка! Как же вы домой доберетесь?

— Ничего. Дойду.

Суздалев смотрит на Светлану, отводит глаза, закидывает голову к небу, глухо, помедлив, говорит:

— Снег будет.

— Да.

— Спасибо, что проводили.

— Не за что.

— А машина так и не встретилась!

— Нет, не встретилась.

Суздалев лезет в карман, достает маленький, завернутый в замшу трофейный пистолет, протягивает Светлане:

— Возьмите. Трофейный «Вальтер». Игрушка, конечно, но в случае чего может и пригодиться.

Светлана с интересом и любопытством разглядывает пистолет:

— Забавный какой! Я, наверное, и выстрелить-то из него не сумею — это так трудно...

— Трудно? — со смешком переспрашивает Суздалев и снова, уже не таясь, смотрит на Светлану. — Поверьте мне, Светлана,— не стрелять трудней, чем стрелять! Много трудней!

И внезапно, словно рассердившись на себя за что-то, он коротко, не подавая руки, кланяется:

— До свиданья.

— До свиданья! — тихо говорит Светлана и облизывает языком губы. — Простите меня, Вячеслав Павлович!

И теперь уже Суздалев с искренним удивлением отвечает:

— Что вы, Светлана?! Спасибо вам за все! До свиданья!

Он резко отворачивается.

— Идите! И не оглядывайтесь, ладно?

— Ладно! — соглашается Светлана, печально улыбается и уходит.

Она идет размеренным шагом, чуть наклонившись всем телом навстречу ветру, и, как обещала Суздалеву, ни разу, ни единого разу, не оборачивается.

Смеркается.

Светлана устало подходит к дому «На семи ветрах», притоптывая валенками, поднимается на крыльцо. Она так глубоко и тяжко о чем-то задумалась, что даже не замечает в первое мгновение, какой непонятной тишиной встречает ее дом.

И лишь в полутемном клубном фойе ей вдруг и сразу бросаются в глаза такие уже знакомые и всегда внезапные приметы поспешного бегства — брошенные вещи, битое стекло, голый электрический шнур с пустым патроном и обрывки бумаги, которыми усеян цементный пол.

— Товарищи!— испуганно зовет Светлана.— Долли Максимовна!.. Кто-нибудь!.. Зиночка!..

Никто не откликается. Тишина. Тонко дребезжит разбитое окно.

— Товарищи!..

Тишина.

Одиноко стоит на разоренной сцене бутафорское кресло с гнутыми ножками и позолоченными подлокотниками.

Светлана растерянно озирается.

Со двора доносится негромкое урчание мотора.

Светлана стремительно выбегает в сени и чуть не падает в объятия Зубарева.

— Юрий Петрович, ох!..

— Куда вы к черту пропали?! — грубо набрасывается на нее Зубарев. — Жди вас тут! Собирайтесь, живо!

Но Светлана и не думает сейчас обижаться.

— Юрий Петрович, миленький, я так напугалась! А где все?

Зубарев, все еще хмурясь, строго говорит:

— Пришел приказ — срочно перебазироваться. Все уехали. А я жду вас... Спасибо, если старик мне выговора не влепит! Собирайтесь, Светлана Андреевна!

Светлана смотрит на Зубарева, на его взволнованное лицо и прыгающие губы, улыбается, привстав на носки, и спокойно крепко целует Зубарева в румяную щеку.

— Нет, Юрий Петрович! Все хорошо, все просто замечательно, вы поезжайте! И передайте привет всем!.. Всем, всем!..

— А вы?

— А я здесь останусь!

— Что за чушь? — мгновенно по своей обычной привычке взрывается Зубарев.— Идиотство! Форменное идиотство! Да вы понимаете, что означает приказ перебазироваться! Немец попер! А если он сюда явится?!

— Сюда?!

Светлана оглядывается, точно желая в последний раз проверить надежность и крепость этих стен, принявших ее под свою защиту, медленно качает головой:

— Нет, сюда немец не явится! Не-ет!

И такой покой, такая несокрушимая уверенность в ее голосе, что Зубареву только и остается ворчливо повторить:

— Идиотство!

Переступив с ноги на ногу, скривившись, он как-то неловко и виновато сует Светлане в руку кожаные на белом меху перчатки.

— Ну, тогда... возьмите... У вас же нет варежек — возьмите!..

Светлана одиноко стоит на крыльце, скрестив на груди иззябшие руки.

Из кармана бархатной кацавейки торчат кожаные перчатки.

Сумерки. Морозный туман.

Наконец-то пошел снег. На пустынное шоссе неслышно, невесомо и медленно падают белые хлопья.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Диктор по радио говорит:

— Сегодня, четвертого марта, наши войска продолжали вести тяжелые оборонительные бои с превосходящими силами противника...

Укрепленный над входом в дом, рядом с надписью «Добро пожаловать!», полощется и постреливает на ледяном мартовском ветру белый флаг, пересеченный красным крестом.

Сестры в белых халатах и затейливых белых косынках застилают белыми простынями низкие больничные топчаны, расставленные в четыре ряда в зрительном зале. И на сцене тоже стоят такие же топчаны. И в фойе. Фойе, впрочем, перегорожено глухой, сшитой из нескольких простынь занавеской, и оттуда, из-за этой занавески, с той половины, что скрыта от посторонних глаз, доносятся бульканье и шипенье воды в стерилизаторе, постукивание педали рукомойника, позвякивание инструментов, раздраженные голоса электриков, подвешивающих лампу-соффит над операционным столом.

В дежурке — в бывшем помещении сберкассы и почты — белыми марлевыми салфетками занавешены окна, на полках вдоль стен стоят бутылки и бутылочки, пакетики, коробки, фарфоровые банки с загадочными латинскими надписями и высится на несгораемом шкафу гора деревянных лотков с ячейками для анализов.

Во дворе, под старой березой, белая на белом снегу, растянута на кольях палатка, предназначенная для перевязок и предварительной санобработки. И над этой палаткой тоже полощется неширокий белый флаг, пересеченный красным крестом.

... Утром, днем, вечером, ночью — в любое время суток, в любую погоду — непрерывной скорбной чередой поступают в госпиталь раненые.

Их привозят в кузовах покареженные грузовики, где они лежат навалом, как дрова; их приносят на руках и на самодельных носилках; они приходят сами, ковыляя по раскисшей, в желтых подтеках бензина и конской мочи дороге.

Здесь, в походном армейском госпитале, они задерживаются недолго — некоторые, отдышавшись и отлежавшись, возвращаются в строй, других (и таких большинство) после операции и кратковременного лечения отправляют в тыловые эвакогоспитали, а некоторых (и их тоже немало!) ранним утром разбитые санитарные машины отвозят в братские могилы на старое городское кладбище.

... Не забывайте этих могил! Не забывайте о них ни в горе, ни в радости!

На деревянном столбике, на фанерной дощечке наспех, замусоленным чернильным карандашом, криво и не всегда грамотно, выведены фамилии павших — и так разнятся друг от друга даты рождения, и так трагически одинаковы даты смерти.

А есть могилы, на которых и вовсе ничего не написано — просто сияет, как ни сушили ее степные ветры и сыпучие пески, как ни хлестали ливни, как ни заметали метели, вечно сияет пятиконечная красноармейская звезда и вечным сном под этой звездой спит безвестный солдат — слуга народа, защитник отечества.

Не забывайте этих могил! Не бойтесь памяти о войне! Только слюнтяи и обыватели, только предавшие прошлое страшатся памяти о нем! Не забывайте же этих могил!..

Вечер. Дежурка.

Сестры — и среди них Светлана — в большой бадье моют медицинские «утки» и стеклянные консервные банки, которые на всех фронтах во всех госпиталях и санбатах бесхитростно используются в качестве «уток».

В стороне, за перегородкой, пожилая аптекарша Марья Петровна что-то записывает в толстую конторскую книгу.

Курносая синеглазая сестра Муська Кайгородская вздыхает:

— Ну вот, еще день прошел!

— Странно!.. — задумчиво говорит Светлана. — У меня как-то все спуталось — дни, ночи, недели... Скоро месяц, как вы тут, а мне порой кажется, что вы только вчера приехали!

— Ох, и надоели же эти «утки»!— с гримасой говорит Муська.— Я на гражданке прямо ужас какая была брезгливая, а теперь...

Светлана серьезно говорит.

— А я до войны мышей боялась.

Девушки смеются.

Высокая, с толстой рыжей косой, которая то и дело выбивается из-под косынки. волжанка Вера Смирнова спрашивает:

— А у тебя, Света, есть кто на фронте?

— Есть.

— Кто?

— Жених.

И все сестры разом поднимают глаза на Светлану.

— Ну?! А где он?

— Не знаю.

— А фото его имеешь?

— Нет.

— То-то я гляжу,— говорит Муська,— как новеньких привозят, так ты сама не своя! Все ждешь?

Светлана уклончиво пожимает плечами:

— Нет, я не жду, конечно. Но ведь может же так случиться, что и он тоже... Она морщится, подыскивая слово.

Но Муська, уже поглощенная какой-то новой мыслью, оглянувшись на Марью Петровну и понизив голос, захлебывается быстрым и веселым шепотом:

— Ой, девочки, девочки! Вы заметили, какого лейтенанта сегодня доставили?! Артиллерист! Ох, девочки! Бровки темные, глазки карие, такой весь аккуратненький! Я уж ему подморгнула — поправляйся, дескать, Сенечка, есть о чем поговорить!

Вера сердито кривит полные губы:

— Муська ты, Муська! И в кого только ты уродилась, такая развратная?!

— «Развратная»?! — передразнивает Муська и снова принимается тереть стеклянную банку. — Однова живем, Верочка! Чего теряться?! Война все спишет!

— Глупости!

— Ничего не глупости, правильно она говорит! — вмешивается неожиданно худенькая, молчаливая и не очень уже молодая Тоня Бойкова. — Ты возьми хоть к примеру у нас в поселке... у нас и до войны девчат против парней втрое было. Вот тебе и глупости! Наслушалась я, как старшие мои сестры по ночам плачут. А с войны придем, кто нам достанется, а?! Подумала ты об этом?! А ведь счастья-то каждой хочется, счастья каждой вынь да положь!

— Но как же можно без любви, Тоня?!

Тоня, насухо вытирая «утку» вафельным полотенцем, скупо усмехается:

— А зачем же без любви? Ты люби!

Муська легонько притоптывает уродливым кирзовым сапогом:

Полюблю я лейтенанта,
Ремешок через плечо,
Получает тыщу двести
И целует горячо...

— Тихо! — обрывает ее Тоня и показывает глазами на дверь. — Наталья Михайловна!..

В дежурку входит главный врач — хирург Наталья Михайловна Гусева. Ей лет тридцать, не больше. Она очень красива, но от всего ее облика, от тонкого смуглого лица, от зеленых, никогда не улыбающихся, каких-то странно пустых глаз, от больших суховатых рук, даже от ее ослепительно белого халата, остается раздражающее почему-то ощущение холодной и высокомерной стерильности.

— Добрый вечер! — говорит Наталья Михайловна.

— Добрый вечер, товарищ главврач! — нестройно, вразнобой отвечают сестры.

Наталья Михайловна внимательно и равнодушно оглядывает дежурку и сестер, произносит медленно, не повышая голоса: — Я сегодня слышала, как кто-то из сестер назвал доктора Образцова Шуриком! Если это повторится...

Не договорив, она кивает, берется рукою за ручку двери:

— Утренние операции я начну в шесть. Смирнова и Кайгородская, вы со мной.

— А у меня, Наталья Михайловна, ночное дежурство! — недовольно хмурится Муська. — В первой палате я дежурю, до восьми.

— Ничего, кто-нибудь вас подменит!

— Я могу подменить! — быстро и охотно говорит Светлана.

— Вот и отлично!

Наталья Михайловна уходит.

Муська, помедлив и подождав, пока в сенях хлопнет дверь, говорит свистящим шепотом:

— Прямо как неживая, честное слово. Чучело! Ей с гражданки чуть не каждый день письма приходят. А она их назад отсылает!..

— Красивая она! — задумчиво произносит Светлана.

Тоня в сердцах шваркает мокрое полотенце на подоконник:

— Красивая-то красивая, да кому с ее красоты радость?!

В сенях раздаются торопливые шаги. Отворяется дверь дежурки, просовывается девичья голова в светлых кудряшках, в сбившейся на сторону косынке:

— Девочки, кто в первой заступает?! Идите, принимайте дежурство, сил моих больше нет!

— Иду! — говорит Светлана.

Ночь.

Первая палата — зрительный зал — погружена во тьму. Только слабо светится синий огонек ночника на маленьком столике в углу. Возле столика на низком табурете сидит Светлана.

Раненые спят. Они спят беспокойно, стонут и разговаривают во сне, поминают близких и родных, продолжают ратные свои дела — поднимаются в атаку, обнаруживают неприятельские танки, корректируют огонь, ссорятся со старшинами из-за недополученного пайка:

— Мне табачку не выдали... Почему мне, старшина, табачку не выдали?! Почему мне...

— А-а-а! — тянет кто-то протяжно дурным голосом, на мгновение затихает, точно набираясь сил, и снова затягивает на одной ноте: — А-а-а!..

Время от времени Светлана встает, бесшумно ступая в мягких войлочных тапках, проходит по рядам между койками. Где поднимет упавшую на пол подушку, где поправит сбившиеся простыни, где подаст стеклянную банку «утку», а где просто тихо-тихо, чуть слышно, скажет несколько ласковых, ободряющих слов.

За окном начинает синеть. Близится утро.

— Мамаша! — зовет кто-то громким шепотом. — А, мамаша!

Светлана оборачивается.

Пожилой раненый, с небритой седой щетиной, в лубках, с забинтованной головой, превозмогая боль, улыбается Светлане одними глазами:

— Никак, мамаша, светает?

— Скоро будет светать,— шепотом отвечает Светлана.

— Хорошо,— с удовлетворением говорит раненый. — Утром-то уж я не помру! Сводки не передавали еще?

— Нет.

Раненый задумчиво поджимает губы:

— Что там со вторым фронтом, интересно бы знать?! Что они там, мамаша, со вторым фронтом тянут?!..

Светлана медленно обходит палату, поднимает шторы на окнах.

Серый, без солнца, рассвет.

Светлана гасит ночник, садится к столу, раскрывает книгу записей дежурств, вытаскивает из кармашка халата авторучку. Подумав и что-то пошептав про себя, Светлана склоняется над книгой записей — и в эту секунду начинается воздушный налет. Он начинается внезапно — не было слышно ни гудения самолетов, ни встревоженных криков «Воздух!», ни торопливой беготни. В предрассветной пепельной тишине раздаются вдруг режущий сердце все нарастающий свист и удар, гулкий и грозный удар, от которого сотрясается земля, сыплются, дребезжа, стекла, срываются с мест — как на море в шторм — больничные топчаны, и весь дом «На семи ветрах» как бы приседает, крякнув, на корточки.

И только теперь со двора кто-то кричит запоздало:

— Воздух!!!

И уже нет (и кажется, что и не было никогда) покоя, тишины, утра, строгого больничного порядка — раненые, ничего не соображая спросонья, вскакивают со своих коек, грохочут костылями, бегут, волоча за собою простыни и бинты, спотыкаются, падают, продираются к окнам и к двери, залезают под койки, а те, кто не могут подняться, вопят, выкатив остекленевшие глаза:

— А-а-а!!!

— Братцы, пропадаем! Что же это, братцы?!

— Пропадаем, а-а-а!

Пожилой раненый с забинтованной головой — тот, что интересовался вторым фронтом, безуспешно пытается утихомирить соседей:

— Да будет вам, будет! Да что вы, ребята, в самом-то деле?!

Но никто его не слушает.

Глухой раскат взрыва.

Молоденький худенький врач по прозвищу Шурик-заика и несколько сестер с насмерть перепуганными лицами вбегают в палату.

— Товарищи, успокойтесь!

— Пропадаем, братцы!..

— А-а-а!!!!

— Пустите!..

И тогда, вскинув руки, напрягая все силы своего голоса, Светлана звонко и отчаянно кричит:

— Мужчины!!! Эх вы, мужчины! Ну, чего вы испугались, чего?! Фриц прилетел? Подумаешь!.. Да я смеюсь, я смеюсь над ним!.. — Она произносит раздельно: — Ха-ха-ха! Да ведь он же косой, этот фриц! Ему же в нас нипочем не попасть. Ну, кого испугались?!..

Она подбегает к окну, высовывается, грозит в небо маленьким кулаком:

— Дурак, дурак, косой, трус! Улетай, трус, пока не сбили! Улетай лучше — все равно не попадешь!

И все в палате невольно умолкают. И на искаженных болью и страхом лицах появляется неожиданно выражение самого откровенного любопытства, словно все ждут — послушается летчик Светлану или не послушается.

— Улетай, косой! — повторяет Светлана.

Напряженная тишина.

Далекая пулеметная очередь, а затем гул самолета затихает, становится все глуше, замирает и растворяется в сером утреннем небе.

— Улетел! — говорит кто-то негромко с нервным удивленным смешком. — Улетел, братцы!

Несколько голосов отвечают на этот смешок:

— Испугался...

— Точно!

— Нет, ты скажи, пожалуйста, улетел!..

Смешок. Потом еще смешок. И еще. И еще.

И вот уже буйный неудержимый смех прокатывается из конца в конец по палате. И в этом смехе сливаются воедино и стыд, и неловкость, и радость, и гордое восхищение перед душевной стойкостью и силою веры.

Смеются раненые, и, смеясь, охая, они подбирают с пола бинты и простыни, разыскивают оброненные костыли, осторожно укладываются на койки.

И, точно ничего не случилось, Светлана улыбается и говорит спокойно и мягко:

— С добрым утром, товарищи раненые! Сейчас будем мерить температуру!..

Светлана, перекинув через плечо полотенце, устало поднимается по лестнице на второй этаж.

Снизу, с площадки, окликает ее синеглазая Муська:

— Света, Света, ты куда?

— Отдыхать.

— Светочка, миленькая, выручай! — быстро и жалобно говорит Муська. — Женька Фатеева заболела, Вера с Шуриком-заикой в перевязочной. Наталья Михайловна злится, кошмар! Светочка, миленькая, только на один часик, а? Только лоток мне подержишь... Ну, и вообще — поможешь... А, Светочка?

Операционная.

Ровный плоский свет подвешенного на тросе соффита. Сверкающие и очень страшные в своей непонятности хирургические инструменты. Неподвижное тело раненого с запрокинутой головой на операционном столе.

Наталья Михайловна в широком клеенчатом фартуке поверх халата растопыривает руки, и Муська быстро и ловко натягивает на них резиновые перчатки.

Ассистент мажет грудь раненого йодным тампоном.

Светлана стоит в стороне, держит лоток с инструментами.

Наталья Михайловна подходит к столу. Над марлевой маской строго смотрят зеленые странно пустые глаза.

Муська, тяжело дыша, шепчет Светлане:

— Красивый?

— Кто? — не понимает Светлана.

Муська показывает глазами на раненого:

— Это ж Сенечка... лейтенант.... Я ж тебе вчера говорила... Это мой Сенечка!

Наталья Михайловна чуть отводит руку в перчатке назад, раскрывает ладонь:

— Скальпель!

Муська берет скальпель с лотка, который держит Светлана и, прихлопнув, кладет его на раскрытую ладонь Натальи Михайловны.

— Внимание — пульс! Следите за пульсом!

Светлана внимательно смотрит, сдвигает брови. Лоток с инструментом слегка дрожит в ее руках.

— Дешамп!

Муська передает Наталье Михайловне дешамп.

Раненый вскрикивает.

— Потерпи!.. Спокойно!..

Ассистент монотонно считает:

— Раз, два, три, четыре, пять...

Раненый, стиснув зубы, мычит.

— Кохер!

Пауза.

— Ну!..

Светлана оглядывается и с ужасом замечает, что Муськи рядом нет. Она сидит на табурете у стены и, как-то заваливаясь вниз, прижимает к носу пузырек с нашатырным спиртом. На белом лице — ни кровинки.

— Кохер!

Светлана, окончательно растерявшись, хватает с лотка первый попавшийся инструмент, протягивает Наталье Михайловне.

— Кохер, я сказала!..

С резким свистом пролетает через всю операционную отброшенный Натальей Михайловной инструмент, падает на бетонный пол, звенит, подпрыгивает.

Наталья Михайловна в бешенстве оборачивается, смотрит — в зеленых глазах неожиданно появляется подобие скупой улыбки, и, тыча резиновыми пальцами в инструменты, разложенные на лотке, Наталья Михайловна быстро говорит:

— Кохер... дешамп... скальпель... кетгут... клемм... ножницы...

Она снова склоняется над столом и уже другим, повелительным тоном бросает через плечо:

— Кохер!..

Светлана берет кохер и, подражая Муське, опускает его, прихлопывая, на раскрытую ладонь.

Наталья Михайловна кивает:

— Да!.. Клемм!

Светлана подает клемм.

— Пульс?

— Норма.

В стеклянную банку, стоящую под операционным столом, с глухим стуком падает оплавленный, в крови и слизи, металлический осколок.

— Начинка! — почти весело говорит Наталья Михайловна.

Светлана смотрит.

Руки в резиновых перчатках твердо держат лоток с инструментом.

Сконфуженная Муська поднимается, тихонько становится рядом со Светланой, бормочет:

— Вот ерунда-то!.. Никогда со мною такого не было!..

— Кетгут! — командует Наталья Михайловна. — Еще кетгут, и — кто там есть, санитары,— готовьте следующего!..

Так продолжается весь день, весь вечер, всю ночь.

Санитары на носилках выносят из операционной неподвижное тело, накрытое

простыней; Светлана мокрым бинтом вытирает заляпанный кровью клеенчатый фартук Натальи Михайловны; Муська щедро поливает спиртом инструменты в лотке; стучит педаль рукомойника, булькает вода в стерилизаторе.

А потом, после короткого, едва ли не секундного перерыва, опять начинается все сначала — неподвижное тело с запрокинутой головой на операционном столе, ровный свет соффита, бесстрастный и монотонный голос Натальи Михайловны:

— Скальпель... тампон... еще тампон...

Кровь. Крик.

В стеклянную банку под операционным столом падают осколки.

— Ножницы... шелк... Следующий!..

И в какие-то мгновения Светлане начинает казаться, что это никогда не кончится, что этот бесстрастный, монотонный, чуть глуховатый голос будет звучать вечно:

— Следующий!... Следующий!... Следующий!..

Раннее утро.

Тишина.

На крыльце дома стоят Наталья Михайловна, Светлана, Муська. Они стоят неподвижно, молча, уронив руки и полузакрыв глаза, будто спят.

Из палатки выходят Вера и Шурик-заика.

— Здра-а-а-вствуйте! — нараспев говорит Шурик. — Вста-а-али уже?

Муська хмуро усмехается:

— Встали! Еще не ложились! Пять минут назад последнюю операцию кончили!

Шурик удивленно моргает длинными, как у девушки, ресницами:

— Что вы спать не идете?

— Надо бы! — тихо, не открывая глаз, отвечает Наталья Михайловна. — Надо бы, Шурик. Но сил нет. Да и не уснуть сейчас все равно. Вот постоим — подышим... — Она нервно передергивает плечами. — Какое-то утро странное, правда? Тревожное. Как будто что-то случилось... Вам не кажется?!

Муська и Вера в недоумении переглядываются.

Их поражает, собственно, даже не столько сам вопрос Натальи Михайловны, сколько то, что она впервые за все время их совместной службы заговорила о чем-то, что не имеет прямого касательства к работе, проявила какое-то волнение, обнаружила какую-то слабость.

— Что же могло случиться, Наталья Михайловна? — рассудительно отвечает Шурик.

— Не знаю. Сама не пойму. Но что-то случилось... Слышите — негромко вскрикивает Наталья Михайловна и вытягивает вперед руку. — Слышите?..

И все, невольно заразившись ее беспокойством, тревожно прислушиваются.

— Ничего не слышу! — говорит Муська. — Сводку, может, передают?

— Да как же вы не слышите?! — сердится Наталья Михайловна. — Вот — опять...

— Что?

— Капает... Слышите?

— Где?

— Не знаю.

Шурик-заика подозрительно смотрит на Веру:

— А это не в перевязочной, товарищ Смирнова? Вы хорошо все проверили, когда уходили?..

Вера обиженно оттопыривает губы:

— Пожалуйста, я могу еще раз проверить, пожалуйста!..

Вера сбегает с крыльца, направляется к палатке, откидывает полог входа.

Все молча ждут.

Вера собирается уже нырнуть в палатку, но останавливается, почему-то озирается, потом подходит к старой березе и, обернувшись, машет рукой стоящим на крыльце:

— Идите... Идите скорей сюда! Все идите!..

... В стволе березы, пробив глубоко кору и врезавшись в самую сердцевину, торчит осколок — угодил, наверное, во время вчерашней бомбежки.

А кто-то из санитаров (или, может быть, из раненых) догадался и положил на землю, наподобие котелка, старую солдатскую каску. И березовый сок, вытекая из раны в стволе, то глухо, то звонко медленно капает на дно каски.

Наталья Михайловна, с заблестевшими глазами, каким-то незнакомым, очень женским движением поправляет волосы, касается пальцами содранной коры.

— Так вот что случилось! — тихо говорит она. — Действительно, Шурик, ничего особенного! Ничего особенного не случилось, просто — весна!..

И окончательно повергая Муську и Веру в трепет изумления, она произносит зазвеневшим голосом:

Мне грустно и легко,
Печаль моя светла,
Печаль моя полна разлукою с тобою!

Тишина.

В молчании, виновато и растерянно улыбаясь, стоят люди перед раненым деревом.

Капает сок в солдатскую каску: кап-кап-кап!..

На дороге, за забором, безмятежно насвистывает неведомая пичуга.

Ветер гонит по небу подкрашенные в розовое легкие утренние облака, и в разрыве этих облаков отчетливо видён похожий на журавлиный клин строй идущих на восток немецких бомбардировщиков.

— Летят! — горько усмехается Шурик. — Летят! Журавли!

На крыльцо дома в белом халате, туго обтягивающем квадратные плечи, быстро выходит комиссар госпиталя Дронов, говорит, не здороваясь:

— Товарищи, вот что — срочная эвакуация... В полчаса — всем быть готовыми!..

Он кривится, встряхивает головой и обращается к Наталье Михайловне подчеркнуто сухим, деловым тоном:

— Пойдемте, Наталья Михайловна!

Наталья Михайловна и Дронов торопливо уходят в дом.

Хлопает дверь.

— И откуда у него сила такая? — тоскливо спрашивает Муська. — Прет и прет, и прет! Неужто он и вправду сильней всех?

Ей никто не отвечает.

— Что ж, пошли, девочки, собираться! — хмурится Вера. — Пошли, Света!..

— Пошли! — говорит, не двигаясь, Светлана.

Свистит на дороге птица.

Капает березовый сок в солдатскую каску: кап... кап... кап!.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Диктор по радио говорит:

— Вчера, четвертого мая, наши войска продолжали вести тяжелые оборонительные бои с превосходящими силами противника, сосредоточившего на этом участке фронта...

Голос диктора заглушает грохот близкого боя.

Это не воздушный налет и не ставшее почти привычным громыхание дальнобойных орудий — это где-то совсем рядом (на дороге или даже, может быть, во дворе) строчат автоматные очереди, тявкает и захлебывается пулемет, рвутся с шипением гранаты и мины.

... Сквозь узкое оконце, забранное решеткой, едва проникает в подвал дома «На семи ветрах» слабый свет дня и тянет желтым едким пороховым дымом.

Здесь помещалась когда-то котельная. А потом здесь стояли печатные станки и хранились рулоны типографской бумаги. А потом здесь был вещевой склад госпиталя.

И все эти многообразные формы подвального бытия, точно геологические эпохи, оставили тут свои следы — огромный проржавленный бак для воды с замотанным тряпкой краном; несколько рулонов бумаги и рассыпанный типографский набор; продранные халаты, стопки марлевых салфеток и тяжелые тюки с бельем.

... Светлана неподвижно сидит в углу, привалившись спиной к стене и откинув назад голову. Правой рукой она зачем-то стягивает у горла халат, а в левой, бессильно опущенной, зажат маленький «Вальтер» — прощальный подарок Суздалева.

— Эгей, гражданочка!..

Светлана не откликается.

Громыхают сапоги по каменным ступенькам лестницы, распахивается тугая дверь — и несколько военных, шумных, жарких, возбужденных недавним боем, в пропотевших и выцветших гимнастерках, с тёмными от усталости и копоти лицами, вваливаются в подвал. Командир роты старший лейтенант Васильев, крутолобый, с седеющими висками, припадая на больную ногу в разрезанном сверху донизу сапоге, подходит к оконцу, одобрительно ворчит и, обернувшись, кивает Светлане:

— Собирайтесь! Как стемнеет, мы отправим связного — пойдете с ним!

— Куда? — безучастно и вяло спрашивает Светлана.

— В штаб дивизии. А там уж разберутся — кто вы и что вы!

— Хорошо! — все так же вяло, не двигаясь, соглашается Светлана.

Во дворе, прошелестев, разрывается мина. Комья земли и всяческой дряни вперемежку с кирпичной пылью сыплются сквозь оконце на каменный пол.

Васильев хлопает по плечу стоящего рядом темноглазого красавца.

— Где Репьев?

— Наверху, товарищ ротный!

— Скажи ему, Мамакаев, пусть готовится — скоро пойдет. И передай комвзводам, чтоб стягивали людей к дому — будем занимать оборону.

— Слушаю, товарищ старший лейтенант! — Мамакаев убегает.

Светлана с внезапным интересом поднимает глаза на Васильева:

— Вы тут останетесь?

— Именно!

Светлана радостно улыбается, всплескивает руками, встает:

— Ой, ну тогда зачем же мне уходить?! Тогда и я останусь!..

— Нет, вы уйдете! — спокойно говорит Васильев.

— Нет, я останусь! — не менее спокойно и даже строптиво возражает Светлана.— Здесь у меня имущество, товарищ старший лейтенант! И гражданское, и военное — госпитальное. Я его с последней машиной вывезти должна была, а машину разбомбили...

Васильев со злостью перебивает Светлану:

— Да поймите же вы, черт побери, не могу я вам позволить тут оставаться! Человек вы мне неизвестный, возиться мне с вами некогда...

— Разрешите, товарищ ротный?! — раздается неожиданно чей-то голос.

— Ну?

Худенький кривоногий солдатик с удивительно добрым курносым лицом — тот самый почтальон Гаркуша, что приносил когда-то письма в редакцию,— шагнув вперед, к свету, очень внимательно разглядывает Светлану, цокает языком:

— Ай-ай-ай! Слушай, да я ж знаю тебя, тут в доме у вас газета стояла, точно?! Газета «Вперед»! Я письма приносил, и вроде мы видались... Могло это быть?

— Могло! — подтверждает Светлана и вдруг, просияв, порывисто обнимает и целует Гаркушу. — Да, да... И я вас теперь узнала — да!

— Ну, точно! — смущенно и обрадованно говорит Гаркуша и оборачивается к Васильеву. — Знаю я ее, товарищ старший лейтенант! Гляжу, определенно личность знакомая. В газете она работала, знаю я ее.

— И еще в госпитале! — не удержавшись, добавляет Светлана. — Потом, после газеты...

— В госпитале?!

Васильев, охая и потирая раненую ногу, критически оглядывает Светлану:

— Ну, а санинструктором, например, сможете?

Светлана пожимает плечами.

— Сможет, сможет! — покровительственно свидетельствует Гаркуша. — Знаю я ее, товарищ старший лейтенант!..

Молчание.

— Ладно, оставайтесь, будете санинструктором! — машет, наконец, рукой Васильев и криво усмехается: — Пополнение, да! С бору по сосенке! И писаря у меня, и почтальоны, и деды, и внуки!.. А теперь еще вы... Вас как зовут?

— Светлана.

Помолчав, Васильев говорит строго, слегка понизив голос:

— Попрошу, санинструктор Светлана, учесть... тут сейчас передний край... самый передний! А народ в роте — я уж сказал — разный... Так что, товарищ санинструктор, насчет всякого такого прочего,— он прищелкивает пальцами,— чтобы ни-ни! Вам понятно?

Светлана с совершенно искренним недоумением качает головой.

— Нет, товарищ старший лейтенант, нет, непонятно! Что вы имеете в виду?

Васильев подозрительно смотрит на Светлану — притворяется или нет?! Но глаза у Светланы в эту минуту такие честные и ясные, такое искреннее и откровенное непонимание написано на ее лице, что Васильев, даже смутившись, неопределенно хмыкает:

— Дисциплина, санинструктор, дисциплина, вот что!

Он отворачивается от Светланы, спотыкающимися шагами, опираясь на палку, обходит подвал, к чему-то прислушивается, одобрительно сдвигает брови:

— А квартирка-то подходящая! Прочная квартирка!..

Он стукает кулаком по стене, решительно говорит:

— Тут мой КП будет!

И снова охнув, он садится, вытягивает ногу и уже дружески, как своей, улыбается Светлане:

— Ну-ка, дочка, взгляни, пожалуйста, что у меня с ногой?!..

... Так, в первых числах мая, измотанное непрерывными боями и потерями, занимает оборону в доме «На семи ветрах» подразделение, которым командует старший лейтенант Васильев.

И снова за каких-нибудь два-три часа неузнаваемо преображается этот многострадальный дом, превращенный теперь в военную крепость и уже именуемый в сводках и донесениях не домом, а стратегическим пунктом...

Подвал, переоборудованный в КП.

Усатый старшина Гречко, исполняющий по совместительству обязанности ротного писаря, протягивает Васильеву ведомость на довольствие и коротко рапортует:

— Товарищ старший лейтенант! Из личного состава роты на сегодняшний день имеется в наличии ровно тридцать пять человек! — И, после паузы, добавляет: — И еще один санинструктор!..

... А в помещении сберкассы и почты неторопливо и деловито хозяйничают пулеметчики — бывший почтальон Гаркуша со своим вторым номером — молчаливым и по-крестьянски степенным и основательным Огольцовым. Они притаскивают воду в брезентовых ведрах, сдвигают в один ряд патронные ящики, устанавливают в окне пулемет, маскируя его какими-то веточками, потом заваливают окно мешками с песком, оставляя только узкую смотровую щель и еще, для верности, подпирают все это сооружение сзади несгораемым шкафом.

— Вы только, пожалуйста, не попортите его! — просит Светлана. — Там деньги!

— Ну? — с загоревшимися глазами оборачивается Огольцов. — И много?..

Гаркуша смеется:

— А тебе сколь надо?

— Пять тыщ! — немедленно отвечает Огольцов.

Гаркуша подмигивает Светлане, как бы приглашая ее вместе повеселиться:

— А зачем тебе, Огольцов, пять тыщ?

— А я бы их мамане послал, старушке! На фронте — какие ж заработки? Налево не постреляешь! Послал бы я мамане деньжат, а уж ей бы за пять-то тысяч аппарат бы сладили!..

— Какой еще такой аппарат?

— А чтоб самогон гнать! — доверчиво и охотно поясняет Огольцов. — Гнала бы себе старушка первачок и жила бы — горя не знала!..

И он уважительно поглаживает рукой массивные бока сейфа.

А в зрительном зале, где тоже каждое окно превращено в бойницу и завалено мешками с песком, сидят на подостланных шинельках солдаты, вяло жуют хлеб, покуривают, дремлют.

Хмурый, большеголовый, с лицом, изрытым оспой, автоматчик Симагин, дожевав хлеб и аккуратно собрав в ладонь крошки, ворчливо говорит:

— Я свое дело исполняю, так?! А почему он свое дело не исполняет?

— Не пройти никак!— вздыхает веснушчатый, с ясными мальчишескими глазами Мыльников. — Кругом дома заминировано, а со стороны дороги немец не пустит! Вот ежели Репьев доберется до штадива — он им там скажет!..

Симагин, презрительно сплюнув, растягивается на шинели, закидывает руки за голову и, помолчав, упрямо говорит:

— Репьев Репьевым, а я без супа воевать несогласный!

В стороне, у самой рампы, соорудив из патронных ящиков нечто вроде стола, сидит ополченец парторг роты лейтенант Славин, пишет письмо. Услышав последние слова Симагина, он поднимает голову и холодно произносит:

— Я письмо пишу. В Ленинград. Отцу. Если он жив. Так, может, вы, товарищ Симагин, припишете ему несколько слов насчет супа?!

А на сцене, перед рисованным задником с маками и подсолнухами, широко расставив ноги и глубокомысленно склонив набок голову, стоит старшина Гречко, взволнованно и тяжко сопит.

Поднимается на сцену Мамакаев, становится рядом с Гречко.

— Красота! А, Мамакаев? — тихо говорит Гречко. — И все, главное, в точности — и маки, и хатка, и подсолнухи. Все в точности! Гляжу, понимаешь, и будто я дома!..

За окном в потемневшее небо взлетает осветительная ракета. Сквозь щели в бойницах мертвенный голубоватый свет проникает в зал.

— По местам! — негромко командует Славин.

Симагин злобно машет рукой:

— И что ему не спится, фрицу чертову?! То утречком в семь начинал, а то...

Пулеметная очередь. Всхлипнув, разрывается мина. Взвизгивают пули, и тонкие струйки песка текут из распоротых мешков.

В зал, пригибаясь и размахивая санитарной сумкой, вбегает Светлана

— Здрасьте! Баб не хватало! — встречает ее Симагин.

— Уйдите! — бешено дергает плечом Славин. — Что вам тут надо?

Пулеметная очередь.

— Ничего, товарищ лейтенант, вы стреляйте, стреляйте! — мирно говорит Светлана, точно любезная хозяйка, разрешающая гостям курить. — Вы не обращайте на меня внимания, стреляйте!

Трескотня автоматов.

— За дорогой следите! — кричит Славин. — Следите за дорогой!..

Длинная трассирующая очередь прошивает вечернюю темень.

Гулко стучит пулемет.

И вдруг — тишина.

— Что это он? — даже пугается Гречко.

Тишина. Напряженная тишина.

А потом оттуда, из темноты, со стороны немецких траншей, доносятся непонят-

ное шипение, смех, музыка. Гитара и мандолина играют какой-то нехитрый, всем знакомый и тысячи раз слышанный, не имеющий названий вальсок, и вкрадчивый женский голос, усиленный репродуктором, произносит отчетливо, печально и нежно:

— Ваня! Ванечка! Не стреляй, не стреляй, миленький, брось! Весна, Ванечка, чуешь? Жить хочется, гулять хочется, любить хочется...

Молча, стиснув зубы, с потными от напряжения лицами слушают солдаты.

Над немецкими траншеями, над ничьей землей, над притихшим домом «На семи ветрах» в синих сумерках разносится вкрадчивый шепот:

— Кончай воевать, Ванечка, не губи жизнь молодую!..

Тихо-тихо звенят гитара и мандолина.

И тогда, громко и презрительно засмеявшись, Светлана встает, снимает пилотку, потягивается, встряхивает головой — золотые, уже отросшие волосы рассыпаются по плечам.

— Ты чего? — удивленно смотрит на нее Гречко.

И смеясь все громче, нарочно привлекая к себе внимание, Светлана говорит:

— Это ведь не женщина — это пластинка! Слышите — шипит даже?!.

Солдаты смущенно переглядываются.

Мамакаев, сверкнув глазами, восторженно скалится:

— Женюсь на тебе, дочка! — он с треском вгоняет в автомат запасной диск:— По фашистским гадам!..

Залп.

Трассирующие автоматные очереди прошивают вечернюю темень. Часто и гулко стучит пулемет.

— Товарищ старший лейтенант! На сегодняшний день из личного состава роты имеется в наличии ровно семнадцать человек!..

— Та-а-кс! — вздыхает Васильев.

Он лежит на нарах, укрытый до подбородка шинелью. Его трясет. Измученные болью глаза кажутся огромными на побелевшем и заострившемся лице.

— Садись, старшина!

Гречко садится на краешек табурета, деликатно откашливается в кулак:

— Не полегшело вам, товарищ ротный?

— Полегшело! — усмехается Васильев. — Вовсе встать не могу!..

В подвале полумрак.

В топке котла, на небольшом костре тонко поет, закипая, облупленный чайник. В углу, стараясь не шуметь, Светлана развешивает на веревке выстиранные бинты.

Лейтенант Славин стоит у зарешеченного оконца.

А на улице — день, синее небо, удивительная пугающая тишина. И даже слышно по временам, как трещат в пробившейся траве полевые кузнечики.

Васильев, морщась, приподнимается на локте:

— Когда мы, старшина, отправляли связных?

— Репьева, товарищ ротный, на прошлой неделе еще. А Ваню Макарова — третьего дня.

— Значит, не прошли?

— Выходит что так!

Васильев откидывается на подушку.

— Что делать будем, Денис Макарыч?! — снова спрашивает он, помолчав. — На сколько дней боезапасов у нас?

— Дня на три.

Славин резко оборачивается:

— А мины ДЗ? Взрывчатка? Не разбазарили?

— Зачем же? Имеются.

Васильев, поглядев на Светлану и царапая ногтем шинель, тихо говорит:

— Что ж, три дня, стало быть, еще повоюем!

— А потом? — приподнимается, задохнувшись, Гречко.

Васильев кривит рот в недоброй улыбке.

— Сдаваться не будем! — он яростно, в упор смотрит на Гречко. — А ты что — струсил?!

— Нет, товарищ ротный, но... может... я думал...

— Струсил! — как-то странно, нараспев, произносит Васильев, медленно засовывает руку под подушку, вытаскивает пистолет, цедит сквозь зубы:

— Струсил, старшина?

Славин заслоняет Гречко:

— Владимир Петрович!

Молчание.

Васильев, уронив пистолет, рывком отворачивается к стене.

— А знаете что, товарищ старший лейтенант,— вдруг громко говорит Светлана и выходит вперед. — Вы отправьте меня связной, а?! Я пройду, правда, правда! Я все дни как раз про это думаю!— она улыбается.— Я знаю, как надо пройти. Я придумала. Сперва по траншее, а потом не через дорогу, а направо, к бане, там рыли чего-то еще до войны, и там лаз... А дальше уж и совсем просто! Я пройду, хотите?

Молчание.

Васильев, повернув голову, долго смотрит на Светлану, ловит воздух запекшимися губами, тихо говорит:

— Спасибо, дочка! Но только мы сутки еще подождем! Мало ли что может случиться?!..

Скоро вечер.

Над немецкими траншеями стелются дымки походных кухонь.

— Заправляется, гад,— ворчит Симагин и с отвращением принимается грызть черствый сухарь. — Чтой-то он нынче поздно!

Старшина Гречко вытаскивает карманные часы, постукивает пальцем по стеклу:

— Пять часов, как в аптеке. В семь начинает, в пять на обед идет.

— Ровно пять? — интересуется Мыльников.

— Без трех минут,— отвечает Гречко. — А ты собрался куда, Мыльников? В кино или, может, на танцы?

Мрачный бас из угла уточняет:

— Он со своей Галей прошвырнуться желает...

Мыльников беззлобно машет рукой:

— Да будет вам! Я почему про время спросил? Я все насчет Вани Макарова...

— Макаров не придет! — резко перебивает Славин, опускает на колени автомат, который он разбирал и чистил, говорит негромко, строго, спокойно: — Он не

придет. И нечего его больше ждать. Если б он сумел пройти хотя бы туда, мы б знали об этом!

— Это точно! — подтверждает со вздохом Гречко.

Секунду помедлив, он достает замусоленный список личного состава и, послюнив чернильный карандаш, старательно рисует в списке против фамилии Макарова жирный крест.

— Вот так!

И все, замолчав, отводят глаза и с какой-то ненужной поспешностью начинают заниматься ненужными делами — чистят и надраивают пустые котелки, зашивают безнадежно порванные и прожженные гимнастерки, перекладывают и пересчитывают патронные диски.

Светлана сидит на полу возле разбитого, с оборванной крышкой рояля и, наклонив голову, быстро скручивает выстиранные и высушенные бинты, запихивает их в сумку.

Закатное солнце пламенно сверкает в разбитых стеклах окон, зажигает пунцовые маки и рыжие подсолнухи на писанном заднике, золотит склоненную голову Светланы.

Сидевший на приступочке в дверях Гаркуша вопросительно и тревожно обводит взглядом хмурые лица товарищей, чешет в затылке и, что-то надумав, загадочно ухмыльнувшись, быстро поднимается и уходит.

— Мы-то все радовались,— с задумчивой протяжностью вдруг говорит Симагин.— Здорово, мол, в немецкое расположение вклинились! А выходит, что от всего нашего здоровья — один аппендицит остался!..

Растерянные смешки.

Светлана быстро поднимает и снова опускает голову.

Славин долго молчит, горбится, постукивает себя по колену ребром ладони, потом говорит спокойно и медленно:

— Вот что, друзья... Есть такая поговорка на Востоке: «Если враги принимают тебя за льва — рычи!» Положение у нас трудное, очень трудное. Мы, в сущности, окружены. Но немцы думают, что сидим мы тут прочно и основательно, что у нас и людей полным-полно и вооружение хоть куда! И эту их ошибку мы должны использовать до...

Он умолкает на мгновение, подыскивая слово, шевелит пальцами и, не найдя это слово, а, может быть, не считая больше нужным что-либо скрывать, говорит жестко, просто, с немного грустной улыбкой:

— До самой последней минуты и самого последнего патрона. И это, черт возьми, будет нашей с вами победой... Да! Вот и все, собственно, что я хотел вам сказать! Если у кого есть вопросы — пожалуйста!..

Молчание.

— Нет вопросов?

Старшина Гречко, оправив гимнастерку, говорит вежливо, словно извиняясь:

— Газет мы давно, товарищ парторг, не читали! Оттого и...

— Это точно! — подтверждают разом несколько голосов.

Гречко разводит руками:

— Ну, и нервные тоже, конечно! Война!

Тоненький Мыльников задумчиво шмыгает носом:

— От нервов, говорят, очень исключительно рыбий жир помогает!

Он произносит эти слова с такой наивной и комической важностью, они так неожиданны, эти слова, что (как ни старайся!) просто невозможно удержаться от смеха.

— Мыльников! — раздается озорной крик. — Эгей, Мыльников!

В дверях зала стоит Гаркуша. В руках у него пачка писем. Он хитро щурится, подбегает, пригнувшись, к Мыльникову, трясет у него перед носом большим голубым конвертом.

— А ну, давай, пляши, солдат! Галя твоя тебе письмо отписала! Пляши, давай!

— Будет врать! — и веря и не веря, бормочет Мыльников.

— Пляши, говорю!

Гаркуша легонько прихлопывает в ладоши:

— Барыня, барыня, сударыня-барыня... Ай, жги, Мыльников, жги, говори!..

— В чем дело, Гаркуша? — строго и в то же время с откровенным любопытством спрашивает Славин. — Что за письма у вас?

Гаркуша вытягивается.

— Обнакновенные письма, товарищ лейтенант! С почты! Которые недоставленные, которые невостребованные. Гражданские, одним словом. С мирного еще времени! — он поясняет, мотнув головой. — Их там, на огневой у нас, сколько хошь!..

Мамакаев решительно тянет руку:

— Ну-ка, дай почитать!

И еще следом тянутся несколько рук:

— И мне!

— И мне давай!

Гаркуша вопросительно смотрит на Славина:

— Разрешите, товарищ лейтенант?

Славин неопределенно морщится:

— Вообще-то, видите ли, чужие письма читать не полагается, но...

Он машет рукой:

— Можно! Разрешаю!

Гаркуша, просияв, поднимает над головой раскрытую веером пачку конвертов.

— Подходи по одному!

Он раздает письма, сыплет направо и налево прибаутками:

— Пишет Мыльникову Галя, дорогая его краля!.. Держи, Мыльников!.. Мамакаев Джемалдин — город Нальчик, дом один... А вот письмо для старшины — агромадной ширины...

Он останавливается перед Симагиным:

— Гражданин начальник, товарищ Симагин, вам какое письмо желательно будет? Голубое али розовое? Деловое или, извиняюсь, лично?

Симагин усмехается:

— Ты мне лучше денежный перевод давай. И чтобы сумма поболе!

— Пож-ж-жалуйста! — поет Гаркуша. — На сто тысяч перевод с полученьем через год! Бери, не жалко!..

Он подходит к Славину, смущенно улыбается:

— Почитаете, может, товарищ лейтенант? Одно письмо у меня как раз и осталось! Хотите?

И Славин тоже улыбается виновато и смущенно, негромко говорит.

— Ладно. Оставьте. Я посмотрю.

Гаркуша доверительно склоняется к плечу Славина:

— А ежели, товарищ лейтенант, вам это не понравится, так я другое доставлю, вы только скажите!

Тишина. Она прерывается лишь негромким бормотаньем, вздохами, шуршанием бумаги.

Защитники дома «На семи ветрах» — истекающее кровью, изнуренное голодом подразделение — читают письма. Чужие письма. Шевелятся обветренные, потрескавшиеся губы, беззвучно произнося слова; обожженные пальцы медленно движутся по строчкам; то мрачнеют, то смеются воспаленные от бессонницы и дыма глаза. Пронзительным майским вечером в двухстах метрах от немецких траншей, зажав автоматы в коленях, солдаты читают мирные письма.

Лейтенант Славин хмыкает:

— Вот так задачу мне задали! Продавать Буренку или себе оставить? Прямо и не знаю, что посоветовать!..

И немедленно, подхватывая эту игру, откликается Мыльников:

— А мне пишут, что Анюта, внучка моя, двоих родила. Девочку и мальчика. Мальчика в честь меня Игнашей хотят назвать!..

— Ты что за письмо мне дал?! — гневно наступает старшина Гречко на Гаркушу. — Нет, ты что за письмо, бисов сын, мне подсунул? Всем людям письма как письма, а мне...

Он читает вслух, запинаясь на каждом слове:

— «Уважаемый коллега! Вы слишком снисходительны к Дженкинсу, полагая, что его концепция ошибочна только в вопросе об эволюции родовой миграции...»

Хохот.

Симагин мрачным басом сообщает:

— А у нас, на тринадцатой-бис, вдвое добыча повысилась. Всем премии дали. Меня лично путевкой в Ялту премировали!..

Кто-то мечтательно вздыхает:

— Я был в Ялте. В Ялте хорошо!..

И снова тишина.

Солдаты читают письма. Это не смятые, без марок, военные треугольнички со штемпелями полевой почты, написанные наспех на клочках случайной бумаги — это настоящие письма, в плотных конвертах, с марками, солидные довоенные письма, написанные подробно, неторопливо и обстоятельно.

— Женюсь! — гортанно вскрикивает Мамакаев, поглощенный доставшимся ему письмом.— Честное слово, женюсь на ней!

— Это на ком же? А, Джемалдин? — интересуется Гаркуша.

— На ней! — бушует Мамакаев.— На ней, что письмо мне прислала!

Он встает:

— Слушайте!..

Щелкает выстрел. Сыплется штукатурка, летят стекла, дымится в лучах закатного солнца кирпичная пыль.

Но Мамакаев только отмахивается.

— Заткнись, глупец!.. Слушайте все, что она мне пишет!..— Он держит письмо

в вытянутой руке и, сверкая глазами, напружинив скулы, очень громко и не очень внятно читает: «Любимый мой, единственный! По ночам, когда нет сна, я лежу и думаю о тебе. Помнишь, у Лермонтова: «За все, за все тебя благодарю я...»

Светлана, вздрогнув, поднимает голову.

В глазах у нее недоумение и испуг.

Мамакаев читает:

«...Ах, как это верно! Вот и я за все тебя благодарю — и за то, что ты живешь на земле, и за то, что ты меня полюбил, и за то, что ты сделал так, что я тебя полюбила, и за нашу встречу, и даже за нашу разлуку...»

— За что, за что? — недослышав, спрашивает Гаркуша.

— За нашу разлуку...

— Вы читайте помедленнее, Мамакаев! — просит Славин.

Мамакаев стучит себе кулаком в грудь:

— Я не могу медленней! Меня слезы душат!..

Оглядевшись, он решительным жестом протягивает письмо Светлане:

— Читай, дочка, у тебя лучше получится! Читай им, пускай все слышат, как она меня любит!

Светлана берет письмо, пробегает глазами неровные карандашные строки, глухо, без слез, всхлипывает.

Все смотрят на нее.

— Читайте, товарищ санинструктор! — говорит Славин.— Читайте, пожалуйста.

— Читай,— горделиво приосанившись, требует Мамакаев.

Светлана читает:

«Скоро я приеду к тебе. Это будет в девять вечера— я выучила наизусть расписание. Ты не встречай меня, я хочу сама найти твой дом. Я выйду с вокзальной площади на Малую Садовую, остановлюсь на минутку возле аптеки, прочту смешное объявление — ты мне о нем рассказывал — «Во избежание гриппа не чихайте друг на друга!..» — и нарочно буду очень долго и громко смеяться...»

Светлана опускает письмо, прикрывает глаза ресницами.

— Читай, читай!..— говорит Мамакаев.

— Читай, сестрица! — просит Мыльников.

Светлана, тряхнув головой, читает:

«...А потом — через мост, по линии автобуса до самого конца, до поселка УПЗ, Слободской улицы и твоего дома. А потом — боже мой, у меня даже сейчас бьется сердце, когда я пишу об этом,— потом я подойду к твоей двери и позвоню, как ты учил меня: три коротких звонка и один длинный, три коротких и длинный,—и войду, и скажу: «Здравствуй, мой любимый, мой единственный, я приехала к тебе, я с тобой — нам теперь не страшна никакая беда!..»

Вспыхивает осветительная ракета.

И почти сразу же, следом, гулкий удар взрыва сотрясает дом и на мгновение от взорванной земли, вставшей стеной перед окнами, в зале становится темно.

— По местам! — командует Славин.— Следить за дорогой!..

Убегает Гаркуша.

Треск вгоняемых в автоматы патронных дисков, хлопки одиночных выстрелов, захлебывающееся тиканье пулеметов.

Мамакаев, припав к автоматному ложу, кричит Светлане:

— А ты читай, дочка! Читай, я злей буду!..

Грохот разрыва.

— Там ничего нет больше! — говорит Светлана.

— Неправда! Есть, читай!

— Читайте, товарищ санинструктор! — почти приказывает Славин.

Тарахтит пулемет. Ему поддакивают автоматы. Рвутся мины. Гудят и раскачиваются телеграфные столбы с мотками оборванной, спутанной проволоки.

И освещаемая минометными вспышками, громко, чтобы грохот боя не заглушил ее слов, делая вид, что она читает письмо, Светлана говорит:

— А если мы не встретимся — ты не тревожься, я дождусь тебя! И моя любовь, моя верность, моя надежда будут всюду с тобой — и в походе, и на привале, и в бою! Я дождусь тебя, любимый, сколько бы ни длилась разлука, и уже не я, а ты придешь и позвонишь — три коротких звонка и один длинный, и войдешь, и скажешь: «Здравствуй, вот я и вернулся, как хорошо, что ты дождалась меня!..»

— За дорогой, за дорогой следите! — кричит Славин.

Гремит бой.

В разбитом зеркале, укрепленном наклонно на зарешеченном подвальном оконце, отражается фигура молоденького солдатика — в сапогах, в ушитой в плечах шинели, подпоясанной брезентовым ремнем, в лихой, не по размеру пилотке, из-под которой выбиваются на лоб светлые волосы.

Это Светлана.

Она с интересом разглядывает свое отражение, делает строгое, неприступное лицо, сурово сдвигает брови и тут же, не выдержав, показывает себе язык.

И все, кто находится в эту минуту в подвале, молча наблюдают за ней.

Светлана, поправив пилотку, оборачивается. Она видит устремленные на нее тревожно-вопросительные взгляды и спокойно, может быть, чуть-чуть слишком спокойно, говорит:

— Я готова! Пожалуйста!

Славин, нагрев сургуч на фитиле, вставленном в гильзу, запечатывает лежащий на столе толстый пакет и отдает Светлане:

— Командиру дивизии генералу Дидько, в собственные руки.

— А про что тут написано? — наивно интересуется Светлана.

Васильев усмехается:

— Про все! И про тебя тоже!

Он протягивает Светлане горячую исхудавшую руку:

— Ну, в добрый час, дочка, прощай!

— До свиданья, товарищ старший лейтенант!

— И запомни,— говорит Васильев, не выпуская Светланину руку.— Если ты пройдешь....

— Я пройду!

— Если ты пройдешь,— повышает голос Васильев, — то не возвращайся. Останешься у Дидько! — И предупреждая возражение Светланы, он строго грозит пальцем: — Это приказ! Понятно?

— Понятно, товарищ старший лейтенант!

— Ну, еще раз прощай, санинструктор!—говорит Васильев и отпускает наконец

руку Светланы.— Иди! До выхода из траншеи тебя Гаркуша проводит. Не пугайся, кстати, если мы тут, чтоб фрица отвлечь, небольшой шурум-бурум устроим!

Он устало прикрывает глаза:

— Иди!

И когда Светлана, молча попрощавшись со всеми, в сопровождении Гаркуши выходит из подвала, он, ткнувшись головою в подушку, произносит глухо и страстно:

— Пусть она пройдет! Господи! Пусть она пройдет!

Светлана, Гаркуша и Гречко стоят в сенях, у двери на улицу.

Сумерки. Тишина.

— Можно идти? — шепотом спрашивает Гаркуша.

— Обожди!

Гречко сует Светлане в карман шинели пачку смятых фронтовых треугольничков.

— Ребята просили — передашь там, на почте... И вот еще...

— Конфеты! — удивляется Светлана.

— Леденцы,— смущенно объясняет Гречко.— Погрызешь, если что!

И снова наступает молчание.

— Интересно! — задумчиво говорит Светлана и осторожно похлопывает себя ладонью по груди, где под шинелью и гимнастеркой спрятан запечатанный сургучной печатью пакет.— Интересно, что они там могли про меня написать, как вы думаете?

— Лишнего не написали, не беспокойся! — неопределенно отвечает Гречко.

Тишина. Поскрипывает в проржавленных петлях дверь.

Светлана зябко подергивает плечами:

— А сколько времени осталось еще? Минуты три еще есть?

— Пять минут!

— Ой, ну тогда я сейчас... Тогда погодите, сейчас я вернусь!

И прежде чем Гречко с Гаркушей успевают что-нибудь сообразить, Светлана, нашарив в темноте перила, бегом устремляется по лестнице на второй этаж.

— Пропадешь! — доносится снизу.— Эй, пропадешь! Слышишь?

Но Светлана уже наверху.

Она толкает дверь и входит в знакомый коридор. Он все такой же —темный, длинный, неуютный. И все так же настежь распахнуты двери в комнаты, но теперь за этими дверями — провал, пустота, лохмотья скрученного взрывом железа, обнаженные стропила с повисшими на них тряпками, бумагой, кусками ободранной штукатурки.

А комната Игоря цела — только выбито, вырвано с мясом окно, и сквозь дыру в потолке безмятежно смотрит вечернее небо с хлопьями облаков и далекими звездами.

Светлана, пригорюнившись, подперев щеку ладонью, стоит на пороге.

Тихо-тихо шуршит ветер разбросанной по полу бумагой.

Светлана слушает, смотрит, осторожно делает несколько шагов вперед, останавливается возле книжной полки и вдруг, улыбнувшись, говорит вслух:

— Я хотела что-нибудь взять на память, но я ничего не возьму, потому что я вернусь. До свиданья!

И, покивав по очереди книжной полке, письменному столу, кровати, альпинистскому снаряжению, она возвращается в коридор, выходит на лестничную площадку и скатывается, громыхнув сапогами, по лестнице вниз.

Гречко и Гаркуша, в ожидании Светланы присев на корточки, курят—зыбкий, красноватый огонек, прячась в ладонях, переходит от одного к другому.

— Ну, вот и все! — говорит Светлана.— Пора?

Гречко в последний раз щелкает крышкой карманных часов:

— Теперь пора!..

И точно в ответ на его слова по соседству, в помещении сберкассы и почты, хриплым лаем заходится пулемет.

— Пошли! — отчаянно выкрикивает Гречко, и две тени, метнувшись в полуоткрытую дверь — навстречу огню и ветру, мгновенно пропадают в вечерних сумерках.

Бой продолжается всю ночь.

Перед рассветом он ненадолго стихает, а с восходом солнца, в семь утра, как всегда, возобновляется с прежней силой.

Ухает и дрожит земля.

Захлебывается пулемет.

— Ленту! — хрипло кричит Гаркуша.— Ленту, Митя, давай!..

И снова припадает к пулемету. А над его головой, не тронутая ни гарью, ни копотью сияет на дверце несгораемого сейфа медная дощечка с надписью: «Страховое общество «Россия».

...Гремит бой.

Текут из распоротых мешков тонкие струйки песка.

Плача, посылая пулю за пулей, лихорадочно твердит Мамакаев:

— За нашу дочку сто подлецов положу!.. Тысячу подлецов положу, сволочи!.. Тысячу подлецов положу!..

В зал, пригибаясь, весь в саже, в бурой кирпичной пыли, вбегает Гаркуша, взмахивает руками:

— Ленты кончились... Все!

Он плюхается на шинель возле Мамакаева, хватает чей-то пустой автомат.

— Дай патрончика, Джемалдин!

— Убью! — скрипит зубами Мамакаев.— Не смей со мной рядом лежать, убью!..

— Я же не виноватый! — морщится, точно от боли, Гаркуша.— Я в траншее оставался, как ротный велел. А она ушла, все честь честью. А тут и началось... Я потом гляжу на дорогу — одни воронки!..

Грохот разрыва.

Бесшумно и медленно, как во сне, как песок в песочных часах, оплывает, оседает стена и, качнувшись, обрушивается в пустоту.

Дымится кирпичная пыль.

Гречко поднимается во весь рост, обеими руками обхватывает живот, и черные пальцы сразу становятся красными.

Но на лице Гречко ни испуга, ни боли, одно лишь изумление.

— Вот это уж зря! — говорит Гречко.— Совсем это зря!..

Не пригибаясь и не таясь, вскинув голову, будто прислушиваясь к чему-то, что слышно теперь ему одному, он проходит чугунными шагами через весь зал, поднимается на сцену и тяжело падает, цепляясь руками за писанный маслом задник.

— Зря! — шепчет он деревенеющими губами.

Трещат автоматные очереди.

Гречко неподвижно лежит на холщовом заднике и вокруг него, ставшие вдруг живыми, весело пылают ярко-красные маки и золотые подсолнухи, освещенные дымным утренним солнцем.

— Товарищ старший лейтенант! — докладывает Гаркуша.— На сегодняшнее число из личного состава роты имеется в наличии девять человек!.

Васильев берет список, проглядывает его, покачивает головой.

— Вот, не знаю, товарищ ротный,— доверительно понизив голос, говорит Гаркуша.— Как санинструктора числить? Пропавшей без вести или как?

— Не зови ты меня — ротный! — огрызается Васильев.— Какой я теперь, к чертовой бабушке, ротный?!..

Он тщательно складывает список пополам, потом еще раз и еще раз, пока в руках у него не остается маленький бумажный квадратик.

Здесь, в подвале, находятся сейчас все уцелевшие защитники дома «На семи ветрах», весь «личный состав» бывшего подразделения, кроме лейтенанта Славина и Мыльникова.

За оконцем — тяжкая тишина, глухая ночь. Но никто не спит.

Единственная, набранная из последних остатков, цигарка переходит по цепочке из рук в руки, и пока один курит, другие деликатно отворачиваются, облизывают языком шершавые губы и глотают слюну.

Отворяется дверь — тяжело дыша, в накинутых на плечи маскхалатах вваливаются Славин и Мыльников. Задрожа́в, мечется из стороны в сторону пламя коптилок, пляшут по стенам и потолку тени; и все глаза испытующе, но без особого, впрочем, интереса обращаются на вошедших.

— Товарищ старший лейтенант! Разрешите...

— Ну-ну?! — нетерпеливо перебивает Васильев.— Что там?

Славин, снимая маскхалат, коротко говорит:

— Не пройти!

— Никак не пройти?

— Никак не пройти.

Васильев сжимает в кулаке бумажный квадратик и, разжав пальцы, роняет его на каменный пол. Потом он снимает часы, кладет их перед собой на табурет и, неожиданно оживившись, почти весело говорит:

— Значит, товарищи, решено? Устроим фрицу напоследок детский утренник с фейерверком и танцами!

— А что ж! — ухмыляется Симагин.— Помирать — так с музыкой!..

— Подождем помирать! — сердито говорит Славин.

— До семи подождем! — соглашается Симагин.

Тишина.

Покряхтев, Васильев осторожно приподнимается, спускает ноги на пол.

— Вы куда?

Славин из темноты вяло советует:

— Не надо, Владимир Петрович, хуже будет.

Васильев усмехается:

— Хуже не будет!

Закусив губы, тяжело опираясь на палку, он встает, мучительно улыбается.

Кажется, что он вот-вот упадет. Но он не падает. И даже делает несколько шагов. И останавливается. И улыбается.

И в это мгновение отворяется дверь — и входит Светлана.

Она босиком, разорванная шинель заляпана кровью и грязью, пилотку она где-то потеряла — светлые волосы, как пакля, торчат во все стороны, за плечами болтается туго набитый и тоже заляпанный грязью вещевой мешок.

— Товарищ старший лейтенант! — звонко говорит Светлана и очень браво прикладывает руку к непокрытой голове.— Санинструктор Ивашова явилась!..

Васильев смотрит на нее — и падает.

Он падает ничком, прямо к ее ногам, и Светлана, охнув, бросается к нему, становится на колени, расстегивает гимнастерку, прислонив ухо к его груди, слушает — бьется ли сердце, одобрительно хмыкает и, подняв голову, начинает деловито и спокойно, как ни в чем не бывало распоряжаться:

— Ребята, быстренько — поднимите его и положите на койку... И свету, свету побольше! Весь свет, какой есть, давайте сюда!..

Васильев лежит с мокрой тряпкой на лбу, устало и умиротворенно вздыхает. Рядом с ним, на койке, сидят Светлана и Славин.

За оконцем неохотно и неотвратимо светает. Тянет предутренним холодком. И уже свистит какая-то ранняя птица, безмятежно попрыгивая по колючей проволоке.

Смутно плещется и звенит вода — это у бака, над деревянной бадьей, сливая друг другу на руки, старательно и степенно умываются солдаты, фыркают, приглаживают мокрые волосы, надевают чистые белые рубахи — из госпитальных запасов.

— Он так и сказал,— тихо спрашивает Васильев.— Не могу, мол, дать сейчас ни одного человека?

— Ага! — кивает Светлана.— Так и сказал. И еще он сказал — передайте, сказал он, старшему лейтенанту Васильеву, что я им горжусь!

— Спасибо!

— А еще он велел нам держаться! Продержитесь, говорит, хоть сутки! А потом...

С торжествующей и загадочной улыбкой Светлана развязывает вещевой мешок, достает большую, украшенную гербом шкатулку, бережно открывает ее и протягивает Васильеву:

— Вот — что он прислал!

В шкатулке, на сафьяновом дне лежат наградные листы и несколько коробочек с орденами.

— Это нам? — со странным смешком осведомляется Славин.

— Вам!

— М-да-а! — цедит Васильев и, покачав шкатулку на ладони, точно проверяя на вес, равнодушно откладывает ее в сторону, облизывает языком губы:— Покурить бы!

— Ой, Владимир Петрович, я же забыла совсем! — громко вскрикивает Светлана. И все невольно оборачиваются.

Светлана снова запускает руку в вещевой мешок и достает нераспечатанную пачку «Казбека».

— «Казбек»! — восторженно шепчет Мамакаев и закатывает глаза.— Женюсь на тебе, дочка.

Славин ногтем распечатывает пачку, зачем-то нюхает ее, берет себе одну папиросу и передает пачку дальше.

И все осторожно берут из пачки по одной папиросе, закуривают — неторопливо, с достоинством, едва касаясь губами мундштуков.

— Ах, хорошо! — с наслаждением выдыхает дым Васильев, откинув голову на подушку.— Откуда такая роскошь?

Светлана пожимает плечами:

— Украла, товарищ старший лейтенант!

— Что, что?! — поперхнувшись, кашляет и задыхается Васильев.— Украла? Где? У кого?

— У генерала! — нимало не смущаясь, с некоторой даже гордостью объясняет Светлана.— У него папирос много. Пачек десять, наверное. Я одну в шинель и сунула, когда его к телефону позвали!..

— Правильно сделала! — веско говорит Симагин и, затянувшись еще раз и загасив папироску, возвращается назад, к баку, кивает Огольцову.— Лей, Митя!..

...Звенит вода.

Фыркает и отдувается Симагин.

Васильев пристально, улыбаясь одними глазами, смотрит на довольную Светлану, качает головой:

— Ах, дочка, дочка! Как же это ты генерала обчистила?!.. Ну, а спрашивал он у тебя про что-нибудь?

— Спрашивал. Сколько коммунистов у нас — спрашивал.

— А ты что сказала?

Светлана поджимает под себя босые ноги:

— Соврала. Сказала, что все.

Славин, улыбнувшись, говорит негромко и твердо:

— А вы не соврали. Нет. Все правильно — здесь все коммунисты!..

Тишина.

На немецкой стороне, совсем рядом, запищало и забормотало радио.

Васильев с тревогой бросает взгляд на часы — половина седьмого.

Светлана поднимается, встряхивает головой, нерешительно подходит к баку:

— Ребята! А, ребята!

— Ты чего? — смотрит на нее Огольцов.

— А мне... мне можно умыться?

Огольцов со смешком, критически оглядывает Светлану:

— Да уж — хороша! Сапоги-то где потеряла?

— А я их не потеряла. Я их сбросила, как назад ползла. Они мне велики были, спадали, только мешались!

— Совсем еще хорошие сапоги! — вздыхает Огольцов и наполняет ковшик водой. — Ладно, давай солью.

Светлана растерянно отступает.

— Нет-нет, я сама... А вы отвернитесь, хорошо? Можно так, товарищ старший лейтенант?

Васильев снова смотрит на часы:

— Хорошо, дочка. Можно! Только ты поскорей!..

Звенит и плещет вода.

Молча, не шевелясь, с напряженными лицами сидят солдаты и смотрят, смотрят, не отрываясь, в узкое зарешеченное оконце, за которым все ярче разгорается их последнее утро.

Автоматная очередь.

— Скорей, дочка! — глухо говорит Васильев.

— Сейчас, сейчас!

Мыльников, не выдержав, закрывает рукой глаза.

Мрачно жует Мамакаев давным-давно докуренную до мундштука папиросу.

Издалека, охватывая небо и землю, прокатывается непонятный и грозный гул.

— Уже! — говорит Светлана.

Она стоит с порозовевшим чистым и ясным лицом, словно облитая вся, с головы до ног, веселым утренним солнцем, в солдатских штанах и ослепительно белой, с распахнутым воротом и закатанными рукавами рубахе.

И все молча смотрят на нее.

Орудийный залп.

— По местам! — говорит Васильев.

Сотрясается дом «На семи ветрах» от яростного и глухого, всесокрушающего орудийного грома.

Залп. Еще залп.

Воющий рев пикирующих бомбардировщиков.

Но все, по-прежнему не двигаясь, смотрят невидящими глазами на Светлану и прислушиваются в то же время с внезапно вспыхнувшей в измученных, но не сломленных душах надеждой к тому удивительному и страшному, что происходит в эту минуту на воле.

Грохочут тяжелые гусеницы устремившихся на прорыв танков.

Бьет артиллерия.

И все нарастая, приближаясь, катится долгожданное, могучее, остервенелое и радостное:

— Ур-ра-а!..

— Наши! — кричит Светлана.— Товарищи, дорогие мои, да ведь это же наши!..

Они стоят на улице, на белом свету, под открытым небом, и кричат, и машут руками, и смеются, и плачут.

Мимо них, облепленные орущими десантниками, проносятся по дороге танки и самоходные орудия — вперед, в наступленье!

Мимо них пробегает пехота — вперед, в наступленье!

Летят, раскалывая грохотом небо, самолеты — вперед, в наступленье!

И Гаркуша, задыхаясь, читает срывающимся голосом:

Вперед, в наступленье, товарищи-братья,
Вставай, поднимайся в суровый поход.
А фрицам — погибель, а фрицам — проклятье,
От нашего гнева никто не уйдет!..

И тишина. Сумерки.

Они стоят, живые, во дворе, под старой березой, перед невысоким холмом братской могилы.

Гаркуша читает:

Ужасная мина мне стукнет в колено,
И кровью горячей уж я изойду;
Но знайте же, фрицы, что хоть и калека,
Я все-таки в ваши Берлины приду!..

Сияет над фанерным щитом с именами погибших вырезанная из жести пятиконечная красноармейская звезда.

Поблескивают на груди у живых — и у Светланы тоже — новенькие звездочки-ордена. Симагин и Славин с двух сторон поддерживают под руки Васильева.

Гаркуша читает:

С своим автоматом до рейхстага дойду я,
И Гитлеру пулю всажу я в живот.
За нашу страну, за Сосновку родную,
Где мама моя дорогая живет!..

Со стороны шоссе доносятся гудки автомашин, звонкие, точно плывущие по вечернему воздуху голоса, шарканье, бряканье, лязг, смех, обрывки песен.

Гаркуша читает:

А вы, дорогие товарищи наши,
Что пали за Родину в грозных боях,
Мы вас не забудем, товарищи наши,
И жить вы останетесь в наших сердцах!..

Васильев вскидывает руку с револьвером.

Светлана, покосившись на него, тоже вытаскивает из кармана свой маленький «Вальтер», спускает предохранитель. Мамакаев, Мыльников и Симагин поднимают автоматы.

Залп.

— Прощайте, товарищи! — тихо говорит Славин.

Духовой оркестр на шоссе играет марш.

Это шагает в первом ряду потрепанной пехотной дивизии потрепанная музыкантская команда и самозабвенно, полузакрыв глаза, впервые, быть может, за все эти месяцы, играет громкий и торжественный марш.

Марш, вперед! — поют серебряные трубы.

Вперед, вперед! — стучат барабаны.

Вперед, марш, марш! — задорно свистит флейта-пикколо.

И все идущие, бегущие, едущие, услышав звуки этого марша, невольно подтягиваются, распрямляют спины и расправляют плечи, улыбаются, молодцевато приосаниваются и подстраиваются в такт маршу.

— Ну, пошли! — говорит Васильев и, выдохнув воздух, притягивает к себе за плечи Светлану.— Прощай, дочка! Счастливо тебе оставаться. Спасибо за все!

— До свиданья, Владимир Петрович!

— Все! — говорит Васильев и отворачивается.

Жесткие руки тянутся к Светлане:

— Прощай, дочка.

— Спасибо, дочка, вернусь — женюсь!

— Будь жива-здорова, сестрица!..

Гремит издалека веселый и торжественный марш.

Девять человек, горстка солдат, всё, что осталось от роты старшего лейтенанта

Васильева, уходят в сумерках по шоссе, уходят туда, вперед, к дальнему лесу, за который укатилась война; уходят по шоссе, изрытому колдобинами и воронками, опутанному по обочинам колючей проволокой, щедро политому кровью, бензином и потом; уходят, мгновенно вливаясь в общий поток и растворяясь в нем.

А Светлана стоит возле разбитого крыльца разбитого дома и машет им вслед платком.

Все еще гремит в отдалении веселый марш.

— Эй, солдатка! — окликает Светлану молодой озорной голос.— Кого ждешь? Пошли с нами, солдатка!

— А вы куда?

— На Берлин!

Светлана смеется:

— Далеко.

И уже не один, а несколько голосов, с разных сторон, почти одновременно и грозно и весело отвечают Светлане:

— А ничего, дойдем!..

ГЛАВА ПЯТАЯ

Диктор по радио говорит:

— Вчера, четвертого августа, наши войска, продолжая успешно развивать наступление, освободили от немецко-фашистских захватчиков районные центры: Масловку, Воробеево, Кыж, Стрепетово, Лоскутное, Красную Пустошь и уничтожили в ходе боев большое количество живой силы и техники противника! Наступление продолжается!..

Ранний вечер.

Дом стоит в лесах. Присланный штадивом саперный взвод с помощью санитаров легкораненных и выздоравливающих заделывает пробоины в стенах, латает крышу, вгоняет новые рамы в слепые окна.

Полощется над разбитым крыльцом рядом с неведомо как уцелевшей надписью «Добро пожаловать!» белый флаг, пересеченный красным крестом.

Во дворе, на прежнем месте — под старой березой, в печальном соседстве с братской могилой, растянута на кольях белая большая палатка.

За деревянным столом, врытым в землю, группа раненых азартно забивает «козла». Их окружают плотным кольцом болельщики — смеются, подают советы, спорят, громко и насмешливо обсуждают каждый ход.

А в помещении сберкассы и почты, снова ставшей дежуркой, свободные сестры и санитарки обступили Муську Кайгородскую.

Муська сидит в центре, на табурете. Лицо у нее в красных пятнах — растерянное, заплаканное, глуповато-счастливое.

— А еще какие родные есть у него? — спрашивает аптекарша Марья Петровна.

Муська мотает кудрявой головой:

— Не знаю я, Марья Петровна! Ну, ничего я, девочки, не знаю — люблю его жутко, и все тут!..

— Любишь?! — язвительно усмехается Тоня Бойкова и вздергивает острые плечи. Такого?! Да еще старого?! Да еще с дитями?!..

— Врешь ты все, врешь — кричит Муська и сжимает кулаки.— Какого — такого?! Что ж, он не человек, что ли? И ничего он не старый, никакой он не старый — просто в годах! А дети у него малые. Две девчоночки, ласковые, вроде как он. Я им заместо матери-покойницы буду!..

Она снова начинает плакать.

Крупные слезы катятся по ее лицу, и она их не вытирает, не смахивает, только слизывает время от времени языком.

— Завтра, значит, едете? — интересуется Вера Смирнова.

Муська шмыгает носом:

— Ага, завтра. Начальник, товарищ Дронов, в штадиве был и документы все на меня выправил, и билеты... очень он переживает за нас!

Вера вздыхает:

— Что ж, девочки, каждому свое счастье. Умей только дождаться!

Она подходит к окну, смотрит, улыбается:

— Вон, глядите-ка, Светлана — ждала-ждала и дождалась все-таки!

Девушки, толпясь, подбегают к окну, смотрят.

Во дворе, на бревнах, освещенные заходящим солнцем, сидят Светлана и широкоплечий, в сером больничном халате и калошах на босу ногу вихрастый раненый.

Раненый сидит спиной к окну. Он что-то оживленно рассказывает Светлане — и Светлана ахает, всплескивает руками, недоверчиво и счастливо смеется.

— Дождалась! — говорит Муська.

— Нет, а все-таки я до сих пор не могу понять — как же вы сразу узнали его?! — тормошит Светлана Суздалева.

Они сидят во дворе на бревнах, освещенные заходящим солнцем.

У Суздалева под больничным халатом стягивает грудь белый панцирь из гипса, бинтов и марли.

— Я запомнил имя и фамилию — Игорь Корнеев,— говорит Суздалев.— И когда нас познакомили, я сразу понял, что это он.

— Как странно! Я-то думала, что он сапер... А он разведчик!

— И хороший, черт его побери, разведчик! Отличный разведчик! Я очень жалею, что не успел с ним толком поговорить...

— Но вы сказали ему, что видели меня?

Суздалев улыбается:

— Да. Это я сказал.

— А он? А что он?

Суздалев молчит, подтягивает спадающую с ноги галошу, морщится, негромко произносит:

— А он ушел на задание. Готовилось наступление. Нужны были «языки». Он попрощался и ушел. Но глаза у него стали совсем голубыми. А были серыми!

Он снова морщится:

— Я сделал только одну глупость... Я ведь был уверен, что вы ушли отсюда вместе с редакцией... И я сказал ему, чтобы он написал на адрес редакции! И не взял номера его полевой почты!..

Светлана задумчиво покачивает головой:

— А скажите, Вячеслав Павлович...

И вдруг, не договорив, она поспешно поднимается:

— Добрый вечер, Наталья Михайловна!..

Наталья Михайловна, засунув руки в карманы халата, неторопливо сходит с крыльца, останавливается, коротким кивком отвечает на приветствие Светланы.

— Добрый вечер! Там Воронин, сестра, просит прочесть ему письмо!

— Иду, Наталья Михайловна.

Светлана, улыбнувшись Суздалеву, уходит.

Наталья Михайловна провожает ее взглядом, оборачивается к Суздалеву, язвительно щурится:

— Это не тот случай, капитан! На роль «ппж» она не подходит! Отправляйтесь-ка лучше в палату, слышите?!.. Ну?!

Суздалев стоит, вытянувшись, руки по швам, «ест глазами начальство», отвечает негромко, отчеканивая каждое слово:

— А я, товарищ главный хирург, товарищ майор медицинской службы, чихал на ваши распоряжения с высокого дерева!..

Наталья Михайловна отступает:

— Вы сошли с ума!..

— Я отвечаю любезностью на любезность! И не сверкайте на меня глазами. Что вы мне можете сделать? Выписать? Отправить на фронт? Так ведь только об этом я и прошу!..

Молчание.

Небо залито багровым закатом.

Наталья Михайловна, быстро оглядевшись, дергает Суздалева за вихор, тихо говорит:

— Нахал ты! И всегда был нахалом — еще в школе! Свалился тут на мою голову!

Она улыбается:

— Ну, чего ты злишься?

Суздалев, дерзко прищурившись, медленно говорит:

— А тебе не кажется, товарищ майор медицинской службы, что ты меня просто ревнуешь?..

Наталья Михайловна, вспыхнув, меряет Суздалева презрительным взглядом:

— Нахал!

Она резко поворачивается и уходит.

Темнеет.

В синем небе загораются звезды.

И, как всегда перед вечерним отбоем, в палатке, во дворе и в доме возникает особый, ни с чем не сравнимый, тревожный больничный шум — кашель, стоны, раздраженные, капризные голоса раненых, беготня санитарок и сестер.

— В палату, в палату! — зовет Суздалева с крыльца Вера Смирнова.— Спать пора, капитан! Вы что тут делаете?

— Думаю! — отвечает, не двигаясь, Суздалев.

Вера смеется:

— Утром будете думать. А сейчас спать надо! Утро вечера мудреней, капитан!

Утро.

Небо в тучах. Напоминая о близкой осени, ветер гонит по дороге первую облетев-

шую листву, треплет и сбивает косынки сестер, распахивает халаты раненых, хлопает белым флагом, висящим над входом в дом.

У выезда со двора на шоссе стоит трофейная, в немыслимых разводах камуфляжа, пустая автомашина с откинутым брезентовым верхом.

Озабоченный Дронов что-то негромко, наставительно втолковывает шоферу.

Рыжий, с васильковыми глазами, вертлявый раненый, прыгая на одной ноге, запевает дурашливым голосом:

Толпились у загса трамваи,
Там пышная свадьба была...

Хохочут раненые.

Кокетливо посмеиваются сестры.

Суздалев, примостившись на ступеньках крыльца, говорит стоящей рядом Наталье Михайловне:

— И так вот тоже было на войне.

— Как — так? — не понимает Наталья Михайловна.

— Я хочу сказать, что на войне не только стреляли. И не только плакали. На войне еще и смеялись. И даже довольно часто. И понять это очень важно, черт побери! Тот, кто не умеет смеяться, никогда не научится побеждать!..

Вера Смирнова перекладывает с руки на руку огромный букет полевых цветов, недовольно ворчит:

— Что-то они больно долго — так, между прочим, и на поезд опоздать можно!

— Бреют его, — говорит Тоня Бойкова.

— Лихачева?

— Ясно, Лихачева! Не Муську же?

В доме, в сенях, слышна какая-то возня, стук, кашель, потом широко распахивается дверь, величественно, павой, выплывает Светлана и торжественно объявляет:

— Идут!..

Мгновенно смолкают разговоры, перешептыванье, пересмеиванье, встает Суздалев, и даже Дронов вытягивается у машины по стойке «смирно».

— Муська! — восторженно ахает Вера Смирнова.

На крыльцо выходит Муська. Она в белом вечернем Светланином платье, из-под которого нелепо торчат начищенные до металлического блеска кирзовые сапоги. На груди у Муськи значок ГТО и медаль «За отвагу».

А рядом, криво улыбаясь, стоит гвардии сержант Андрей Антонович Лихачев. Пустые рукава гимнастерки аккуратно заправлены за ремень. Побрили Лихачева в спешке неудачно, и лицо его заклеено вместо пластыря квадратиками газетной бумаги и густо до синевы запудрено.

— Здравствуйте!— громко и вызывающе произносит Муська, произносит так, словно всех здесь собравшихся она видит впервые.— Здравствуйте, товарищи!..

Вера Смирнова, растерявшись, сует ей в руки букет полевых цветов.

— Вот... Поздравляем, Тамара Григорьевна!

Медленно, гордо вскинув кудрявую голову и чуть напряженно улыбаясь, Муська сквозь примолкший строй провожающих проходит с Лихачевым по двору.

— Да-а! — вздыхает Суздалев, глядя им вслед.— Трудно ей будет!..

— И все равно, все равно — счастливая!— тихо, с непонятной горечью отвечает Наталья Михайловна.

Суздалев удивленно смотрит на нее.

Муська сажает Лихачева в машину, садится сама.

Дронов — он явно собирался сказать речь, но в последнюю минуту почему-то раздумал — пожимает руку Муське, машинально протягивает руку Лихачеву и, тут же отдернув ее и смешавшись, растерянно бормочет:

— Ну, час добрый!.. Смотрите, чтобы все у вас в порядочке было... Счастливо!..

Шофер заводит машину. Шумят провожающие.

И тогда Муська, пошептавшись о чем-то с Лихачевым, резко поднимается:

— Подождите!

Огромным усилием воли сдерживая слезы, глядя поверх голов провожающих, звонким, не своим голосом Муська говорит:

— Товарищи раненые и товарищи медперсонал! Особо — товарищ комиссар и товарищ главный врач! От имени гвардии сержанта товарища Лихачева Андрея Антоновича, сапера, героя войны, выражаю вам благодарность!.. — Подумав, она добавляет: — Желаем вам всем победы!.. А также вольнонаемной Ивашовой Светлане!..

Машина трогается с места.

Взлетают пилотки, косынки, платки.

Горько плачет Муська, уткнувшись лицом в плечо Лихачева.

Девушки — Вера, Тоня, Светлана — бегут рядом с машиной, что-то кричат.

— Вот как бывает на войне! — говорит Наталья Михайловна Суздалеву.— Сначала смеются. А потом плачут.

— И наоборот! — говорит Суздалев.

— И наоборот! — соглашается Наталья Михайловна.

С дороги доносится прощальный гудок, и машина, увозящая Лихачева и Муську, скрывается за поворотом.

Ночь.

В первой палате, в зрительном зале, тишина.

Раненые спят.

Слабо светится на маленьком столике в углу синий огонек дежурной лампы. Разрушенная в недавние дни обороны наружная стена затянута брезентовым полотнищем и театральным задником с маками и подсолнухами.

С дороги доносится ровный незатихающий гул — это сплошным потоком движутся к фронту орудия и машины, и время от времени по стенам и потолку проплывают радужные блики от включенных на мгновение фар.

Светлана медленно идет по рядам, между койками, останавливается у самой сцены, у крайнего — во двор — окна, возле койки, на которой лежит Суздалев.

Суздалев не спит.

Он лежит с открытыми глазами и смотрит на Светлану.

— Вы почему не спите, Вячеслав Павлович? — шепотом спрашивает Светлана.

— Не спится.

— Снотворное дать?

— Не надо. Лучше посидите со мной!..

— Не полагается! — говорит Светлана и садится.

По шоссе, громыхая, проходят тяжелые танки.

Светлана и Суздалев прислушиваются.

— Ух, силища! — шепчет Суздалев и яростно сминает подушку.— А я лежу! — Он смотрит на часы, встряхивает их, прикладывает к уху.— Черт, остановились, что ли? Сколько на ваших, Светлана?

— Двадцать минут первого.

— Нет, идут.

— Скажите, Вячеслав Павлович, — спрашивает Светлана.— А какой он?

Суздалев, вскинув глаза на Светлану, насмешливо улыбается:

— Замечательный!

Но Светлана, не принимая насмешки, серьезно кивает головой:

— Да. Он замечательный.

— Единственный! — продолжает поддразнивать Суздалев.

— Да. Единственный.

— И незаменимый.

Светлана пожимает плечами:

— А разве есть заменимые? Нет, Вячеслав Павлович! И, знаете, я как-то особенно ясно поняла это здесь, на войне. Именно здесь, где один падает, а другой немедленно занимает его место... Занимает его место, но не заменяет его! Да разве может повториться... Разве могут быть еще у кого-нибудь такие же глаза, и такие же руки, и такой же голос?!..

В зал из фойе неслышно входит Наталья Михайловна, останавливается в дверях.

Суздалев и Светлана не замечают ее.

Суздалев пристально, не мигая, смотрит на Светлану, тихо повторяет:

— Разве могут быть еще у кого-нибудь такие же глаза, и такие же руки, и такой же голос?!

— Сестра! — громким шепотом окликает Светлану Наталья Михайловна.— Зайдите ко мне. Я в дежурке!

Светлана вскакивает.

Наталья Михайловна поворачивается и уходит.

Светлана прижимает ладони к вспыхнувшему лицу.

— Попадет? — интересуется Суздалев.

— Ох, наверное!

— Кстати, Светланочка, вы не знаете,— небрежно спрашивает Суздалев,— кто у нее муж?

— Не знаю. Знаю только, что он чуть не каждый день пишет ей письма, а она их обратно отсылает!..

Суздалев задумчиво улыбается:

— Похоже на нее! Она и девчонкой, в школе еще была такая — строптивая!.. Мы в параллельных классах учились!..

За окном громко трижды гудит машина, вспыхивает и гаснет свет фар.

Суздалев взволнованно приподнимается:

— Ну, вот... до свиданья, Светлана!

— Вы лежите, лежите, Вячеслав Павлович, сейчас я вернусь!..

— Все равно, до свиданья! — медленно говорит Суздалев и старым, знакомым с юности жестом вскидывает к плечу руку, сжатую в кулак.— До свиданья, Светлана, до новой встречи!.. И пожелайте от меня Наталье Михайловне спокойной ночи!

В дежурке неярко горит керосиновая лампа.

Наталья Михайловна сидит за столом и что-то сосредоточенно пишет, бормочет, с громким стуком макает ручку в чернильницу.

Монотонно и усыпляюще тикает пузатый, без ножек будильник, привязанный бинтом к ручке сейфа.

Наталья Михайловна ставит, наконец, жирную точку, еще раз проглядывает написанное, отодвигает бумаги в сторону, поднимает голову и неожиданно вполне мирно улыбается Светлане:

— Что в палате?

— Все спокойно, Наталья Михайловна!

Наталья Михайловна выходит из-за стола, внимательно прислушивается к монотонному тиканью будильника, делает несколько шагов по комнате, останавливается:

— А что капитан? Жаловался вам, наверное, что я его на фронт не пускаю?

— Нет, он не жаловался. Он даже просил вам передать спокойной ночи!

Наталья Михайловна долго молчит, снова делает по комнате несколько шагов, подходит к окну, отогнув маскировочную штору, вглядывается в ночную темень и, не оборачиваясь, резко и решительно говорит:

— Ну, хорошо! Можете идти, сестра! И передайте капитану... Нет, впрочем, ничего не нужно передавать!..

Светлана возвращается в зал. На секунду задержавшись в дверях, быстро проходит к сцене, останавливается у койки Суздалева:

— Вот и я, Вячеслав Павлович!

Тишина.

Койка Суздалева пуста. Взбита подушка. Ровно застелено одеяло. Светлана, диковато оглядевшись, мчится через весь зал — назад, пробегает полутемное фойе, влетает в дежурку, но и там тоже никого нет.

Со двора, из открытого окна доносятся незнакомые, негромкие голоса.

Светлана выбегает на крыльцо.

— Наталья Михайловна!

— Да?! — раздается из темноты.

Светлана, перемахнув через ступеньки, бежит к палатке, возле которой смутно белеют шапочка и халат Натальи Михайловны. И только уже подбежав к старой березе, Светлана замечает, что Наталья Михайловна не одна.

Рядом с ней стоят незнакомая крупная простоволосая женщина и два маленьких худеньких мальчика, один из которых держит в руках курицу. Они, видимо, приехали издалека. У всех троих за плечами рюкзаки, а у ног женщины, на земле лежит большущий туго стянутый веревками узел.

— В чем дело, сестра? — строго спрашивает Наталья Михайловна.

Светлана, глотая от волнения слова, принимается сбивчиво объяснять:

— Вы понимаете, товарищ главврач, капитан Суздалев...

— Сбежал?! — даже не дослушав, вскрикивает Наталья Михайловна.

— Кажется... Он...

— Я так и знала! — снова перебивает Наталья Михайловна и усмехается.— Я так и знала! Вот что за машина гудела! Ах, чудак! Да ведь я бы завтра все равно выписала его... Разве его удержишь?! Ну что за чудак!..

— Когда бегут вперед — это прекрасно! — басит незнакомая женщина.

Наталья Михайловна, обернувшись к приезжим, говорит:

— Да, вот это и есть та самая Ивашова, о которой вы спрашивали.

— А-а, Ивашова, очень приятно! — улыбается женщина и протягивает Светлане руку.— Здравствуйте, товарищ Ивашова!

— Здравствуйте.

— Мы нынче в облисполкоме были. Встретили там некоего товарища Лаврентьева... Светлана сердито морщит нос:

— Лаврентьева?!.. Слушайте, когда он наконец за сейфом пришлет?

— А он сказал, что теперь тут скоро опять откроют сберкассу и почту. И что если вы живы и сейф цел, то забирать его нет никакого смысла. И еще он велел, если вы опять-таки живы, передать вам привет.

— Спасибо! — все так же сердито говорит Светлана и, поглядев на стоящих в стороне невозмутимо молчаливых мальчиков, спрашивает:— А вы, собственно, к кому приехали?

Женщина смеется:

— А мы, собственно, к себе приехали. Домой. Епифанцева моя фамилия. Зоя Павловна Епифанцева. А это сыны мои — близнецы, Павлик и Мишка...

Распахивается дверь в доме.

На крыльцо выходит Дронов, щурится, вглядываясь в темноту:

— Кто тут есть? Свои?

— Свои! — отзывается Наталья Михайловна.

Дронов, узнав Наталью Михайловну по голосу, кивает головой, спускается вниз, говорит на ходу, гулко и радостно:

— Друзья мои, собирайтесь — опять нам в путь-дорогу приказ!

— Куда?

Дронов, помолчав, машет рукой:

— Туда — вперед!..

Диктор по радио говорит:

— Вчера, девятого сентября, наши войска, продолжая успешно развивать наступление, прорвали по всему фронту глубоко эшелонированную оборону противника...

Нескончаемым потоком, огибая дом «На семи ветрах», с песнями и грохотом, на машинах и пешком, днем и ночью движутся по шоссе войска.

Светлана стоит у крыльца, скрестив на груди руки, и с волнением и любопытством смотрит на дорогу. Рядом, наподобие верных оруженосцев, стоят молчаливые братья Епифанцевы — Павлик и Мишка.

Во дворе на веревке сохнет выстиранное белье, весело бродит курица с цыплятами, и какой-то старик, без шапки и в валенках, колет, покряхтывая, дрова.

Открытая черная машина, ехавшая навстречу общему потоку — от фронта к городу,— скрипнув тормозами, останавливается неподалеку от Светланы и мальчиков.

Сидящий впереди рядом с шофером человек в штатском, с загорелым лицом и прозрачными, будто выцветшими шалыми глазами, привстав, очень радостно кивает Светлане седой головой:

— Здравствуйте, здравствуйте, красавица!

— Здравствуйте,— не слишком любезно отвечает Светлана.

Седой человек смеется:

— Не узнаете?! Жаль! А ведь я даже загадал: если случится чудо, и я, когда буду проезжать мимо вашего дома, встречу вас,— значит, все будет хорошо! Вы тут оставались? Как вы уцелели?

Светлана пожимает плечами:

— А почему я должна была пропасть?

Эти простые слова приводят почему-то седого человека в неописуемый восторг.

— Грандиозно! — восклицает он и толкает плечом невозмутимого шофера. — А?! Вы слышите, Коля?! А почему она и в самом-то деле должна была тут пропасть?! Грандиозно!..

Он встряхивает головой:

— И даже надпись осталась: «Добро пожаловать!» Прекрасно! Я обещаю вам, красавица, всюду, где только возможно, мы поснимаем надписи «Посторонним вход воспрещен!» и заменим их на «Добро пожаловать!».

Светлана, просияв, протягивает обе руки:

— Ой, здравствуйте! Вот теперь и я вас узнала!

Седой человек щурит шалые глаза:

— И вы вспоминали обо мне — в тот вечер?

— В двадцать ноль-ноль? — улыбается Светлана.— Да, конечно.

Оглянувшись на шофера, седой человек через борт машины наклоняется к Светлане:

— Могу вам сказать по секрету — скоро, очень скоро вы снова вспомните обо мне! — Он откидывается на спинку сиденья:— Прощайте, красавица!.. Поехали, Коля!

— Когда? — кричит вдогонку Светлана.

— Скоро! — слышится уже издалека.— Скоро, красавица!..

Тенью по земле проплывают в небе строем самолеты.

— «Яки»? — спрашивает Павлик.

— «Яки»! — подтверждает Мишка.

Движется — от города к фронту — бесконечный поток автомашин, бронетранспортеров, танков, самоходок, грузовиков.

Весело, с посвистом поют солдаты:

Там девица гуляла,
Цвет калины ломала,
Ломала, ломала, ломала,
Чубарики-чубчики, ломала!..

По краю дороги, лязгая и грохоча, проходит колонна танков

— Светлана Андреевна!..

Светлана в недоумении озирается.

Голос, заглушаемый ворчанием моторов и грохотом гусениц, доносится откуда-то с дороги.

— Светлана Андреевна!

— Как много у вас знакомых! — почтительно замечает Павлик.

— Очень много! — подтверждает Мишка.

Колонна танков проходит, и теперь становится видно, как из разбитой и

залатаной «эмки», остановившейся на самой середине дороги, машет Светлане чья-то рука:

— Светлана Андреевна!..

Дверца машины открывается, и навстречу подбежавшей Светлане вылезает на дорогу редактор газеты «Вперед» Вольдемар Янович Петерсон.

— Товарищ полковник!

— Здравствуйте, Светлана Андреевна! — медленно говорит Петерсон и, сняв фуражку, чопорно и почтительно целует Светлане руку. — Здравствуйте, голубчик!..

Они стоят возле «эмки» на дороге.

— Вы совсем, ну просто совсем не изменились! — говорит Петерсон, разглядывая Светлану. — Разве что волосы отросли да глаза стали строже...

Светлана качает головой:

— Ох, Вольдемар Янович!

— Нет, вы не изменились! — упрямо говорит Петерсон. — Я вообще, знаете ли, не верю, что люди меняются. Да, конечно, человек может многому научиться. И в человеке может вдруг открыться такое, о чем он и сам никогда не подозревал. Особенно на войне. Но ни героем, ни подлецом не становятся! Человек — или герой, или подлец!..

С проезжающего мимо грузовика орут под баян озорные голоса:

Поедем, красотка, кататься,
Я тридцатьчетверку люблю!..

Шофер «эмки», приоткрыв дверцу машины, демонстративно и недвусмысленно очень громко и часто зевает.

— Недели три назад, — говорит Петерсон, — заезжал к нам в редакцию лейтенант... не помню фамилию... лейтенант, разведчик. Он спрашивал вас, Светлана Андреевна, и оставил у Долли Максимовны для вас письмо...

— Ну? — с замиранием сердца спрашивает Светлана и даже приподнимается на носки. — А где же оно? Где Долли Максимовна? Где редакция?

Петерсон, как-то странно сморщившись, тихо и отрывисто говорит:

— Я уезжал в штаб армии... вечером... А на город был налет... Тяжелая фугаска угодила в дом, где помещалась редакция... Прямое попадание... Погибли все... Все, кроме тех, кто был на задании, — Суздалева, Киселева... Все остальные погибли... А я сидел в штабарме и пил чай. На войне почему-то смерть щадит стариков!..

— Нет! — кривит губы и трясет головой Светлана. — Нет!.. Нет!..

— Долли Максимовна так и не узнала, что ее муж и сын живы... Вчера ей пришло наконец от них письмо... — говорит Петерсон. — Не плачьте, Светлана Андреевна... — просит он и плачет сам.

Останавливается несколько машин. Люди с изумлением смотрят на эту странную плачущую пару — сухонького пожилого полковника и невысокую в штатском девушку с боевым орденом на груди.

Встревоженно переговариваются, почесывая босые ноги, Светланины оруженосцы, близнецы Павлик и Мишка.

— Наверное, он ее за что-нибудь ругает! — высказывает предположение Мишка.

— Наверное, — соглашается Павлик.

На шоссе образуется «пробка». Гудят гудки, кричат и ругаются шоферы, какой-то молоденький лейтенантик, размахивая револьвером, мечется между машинами и бессмысленно выкрикивает одно единственное слово:

— Немедленно! Немедленно!..

— Поедемте со мной, Светлана Андреевна! — просит Петерсон.— Мне очень нужны люди. Мы все-таки будем выпускать газету «Вперед» для армии, которая узнала, что это значит! Поедемте со мной!..

— Я не могу, Вольдемар Янович! — глотая слезы, говорит Светлана.— Я должна ждать... Я обещала... Я напишу вам, я вам обязательно напишу... И может быть, потом... Я не знаю... Но сейчас я не могу с вами поехать!..

Тишина. Поздний вечер.

Комната Игоря. Дыра в потолке уже заделана, в разбитое окно вставлена новая рама, но стекол еще нет, и теплый легкий ветер колеблет пламя стоящей на столе фронтовой коптилки.

Громко тикают часы-будильник.

Светлана лежит ничком на кровати, уткнувшись лицом в подушку, плачет.

Епифанцева большими шагами ходит по комнате.

— Эх, вы! — говорит она. — А я-то вас всем в пример ставила! И сынам моим, и Розанову-старику, и Владимирским, всем! Вот, говорила я им, учитесь, как надо любить и верить! А вы...

— Я устала! — тонким жалобным голосом говорит Светлана.— Как-то вдруг, сразу, в одну минуту. Он не пишет и не пишет. И от мамы с папой ничего нет. И от бабушки. А я устала. Ну, почему он не пишет?! И я ничего про него не знаю — где он, что с ним, какая беда у него приключилась...

— Какая беда? — удивляется Епифанцева.

— Еще давно... еще до войны...

Епифанцева, подумав, машет рукой:

— А-а-а, что-то я припоминаю... краем уха слышала... Ну, только какая же это беда?! Диплом у него на год хотели отложить! Серьезно, не правда ли?!

Тикают часы. Десять часов. Двадцать два ноль-ноль.

Медленно, помаргивая, загорается лампочка в настольной лампе.

Это так неожиданно и невероятно, что Светлана вскакивает, а Епифанцева, прижимая руки к груди, садится:

— Боже мой!

Лампочка гаснет.

Тишина. Тикают часы.

— Может, нам показалось? — шепчет Светлана.

Лампочка загорается.

И в ту же секунду в коридоре раздаются звонки — три коротких и один длинный.

— Кто это? — кричит Светлана.

— Это мальчишки, должно быть... балуются!

— Ах, мальчишки!

Громкий топот, восторженные вопли, стук в дверь.

— Да...

Врываются Павлик и Мишка:

— Свет! Свет! Видите — свет!

— Это вы звонили, мальчики? — тревожно спрашивает Светлана.

Павлик и Мишка даже не успевают ответить.

Снова, громче и настойчивей, раздаются звонки — три коротких и длинный, три коротких и длинный.

Светлана выбегает в коридор.

Распахиваются двери в комнаты, полоски света падают на пол — и по этим полоскам, как по ступенькам лестницы, бежит Светлана, бежит, раскрывает входную дверь и, вскинув тонкие руки, падает в объятия какого-то высокого человека в армейской шинели.

Ночь.

Непрерывным потоком движутся к фронту машины. Где-то очень далеко вспыхивают и гаснут лучи прожекторов.

Тишина в доме «На семи ветрах».

Только светится одно окно на втором этаже. Но вот и это окно гаснет. Тишина.

Проходит еще несколько мгновений, скрипит в проржавленных петлях дверь — и на крыльцо в чужой накинутой на плечи шинели медленно выходит Светлана.

Она стоит на крыльце, скрестив на груди руки, полузакрыв глаза, счастливо улыбается — и ветер треплет ее волосы, радужные блики фар проплывают по ее лицу, ночные звуки и шорохи окружают ее.

— Светлана! — зовет ее незнакомый голос из темного окна.— Спасибо тебе, Светлана!

Светлана стоит, слушает, улыбается.

Может быть, это просто эхо, а может быть, и в самом деле уже не один, а десятки голосов, знакомых и незнакомых, говорят ей:

— Спасибо, дочка!

— Спасибо, мамаша!

— Спасибо, сестрица!

— Спасибо тебе, Светлана! Как хорошо, что ты дождалась меня!..

ИТОГИ ФЕСТИВАЛЯ В КАННЕ

На XIV международном Каннском кинофестивале главную премию — «Золотую пальмовую ветвь» — поделили испанский фильм «Виридиана» (режиссер Луис Бюнюэль) и французский — «Столь долгое отсутствие» (режиссер Анри Кольпи). Польский фильм «Мать Иоанна из монастыря ангелов» (режиссер Ежи Кавалерович) удостоен специальной премии жюри.

Премия за режиссуру присуждена Юлии Солнцевой, поставившей фильм «Повесть пламенных лет». Кроме того, это произведение удостоила своей премии французская Высшая техническая комиссия кинематографии.

Премией за лучшее исполнение женской роли отмечена София Лорен (итальянский фильм «Чочара»); за лучшее исполнение мужской роли — Антони Перкинс («Любите ли вы Брамса?», США).

Премия за лучший отбор фильмов присуждена Италии. Премии, учрежденной в память Гарри Купера, удостоена картина «Изюминка на солнце» американского режиссера Даниэля Петри.

Среди телефильмов Большого приза удостоена советская постановка «Ведьма» (по Чехову) режиссера А. Абрамова. При этом жюри особо отметило игру артиста Э. Гарина.

«Золотую пальмовую ветвь» на конкурсе короткометражных фильмов получил фильм «Ложечка» (Франция), специальную премию — «Дуэль» (Венгрия).

Листки из найденного дневника



С. Стояновский, 1945 год

Гитлеровцы, цеплявшиеся за каждый клочок земли, вели шквальный минометный обстрел, но наши саперы, успешно преодолевая водную преграду, шли вперед. С ними был кинооператор С. Стояновский. Его сразила разорвавшаяся рядом мина. Майор, вынесший оператора из огня горевшего дома, куда его отбросило разрывной волной, рассказывал: «Я не знаю, откуда у него взялась сила. Истекающий кровью, перебитой рукой он держал аппарат, губы шептали: «аппарат... сохраните аппарат... Не засветите пленку... Передайте в политуправление...»

... Комсомолец Семен Стояновский, токарь киевского Арсенала, затем студент ВГИКа, защитил диплом оператора кинохроники в 1940 году. Война застала его у подножия Эльбруса, где он вел съемки восхождения альпинистов. А через несколько дней он в составе фронтовой киногруппы уже снимал бои на реке Прут.

В нашей киногруппе третьего Украинского фронта все любили Семена, жизнерадостного, мужественного, всегда восторженного. Вспоминается Югославия, переправа через Дунай близ Белграда. Фашистские самолеты бомбили наш понтонный паром. Их отгоняли зенитки, медленно двигались мы к берегу. Наступил вечер, снимать уже было нельзя. Тихо текла беседа.

«Никогда не забуду,— рассказывал Стояновский,— первых шагов на болгарской земле. Да их, собственно, и не было, этих шагов. Меня подняли и несли по улицам Бургаса. Камеру с трудом можно было удержать. Так и снимал «с движения» ,— смеялся Семен,— кадры были не очень устойчивые, но правдивые» .

Именно там, на пароме, во время переправы, при свете фонарика Стояновский впервые прочитал нам строки своего дневника, относящегося к осени 1943 года, когда он, оператор киногруппы Северо-кавказского фронта, участвовал в действиях десанта Советской Армии в районе Керчи.

Стояновский с группой операторов переправился на крымский берег в первые же дни десантной операции. Кроме него в группе были операторы Л. Котляренко, А. Левитан, А. Казначеев, вскоре к ним присоединился фотокорреспондент Е. Халдей.

Недавно в своем фронтовом архиве я обнаружил дневник С. Стояновского вместе с небольшой записной книжкой оператора.

«Интимная жизнь воинов с интересом смотрится зрителем. Нужно смелее и детально показывать быт и лирику боев» ,— замечает Стояновский в своей записной книжке. И дальше: «В съемке командования отойти от стандарта: показать генерала в непринужденной обстановке, например, со стаканом чая в руке, за картой. Китель расстегнут.

Деталь, подчеркивающая усталость в походе: боец перекладывает ношу с одного плеча на другое.

Батальные сцены хорошо получаются, когда движущиеся объекты решены силуэтно (пример — танковый десант).

За обратным скатом высоты люди ходят во весь рост, но зато на гребне высоты переползают, прижимаясь к земле.

Для большей экспрессии практиковать съемку портретов объективом 28.

Даже во фронтовом репортаже лучше снимать на солнце.

Практиковать съемку с движения: идти параллельно с движущимся объектом, оптика 28. И панорамировать за движущимся объектом. Оптика 230».

Записи во фронтовом блокноте Стояновского, как и дневник, отрывки из которого публикуются ниже, интересны тем, что характеризуют не только мужество операторов-фронтовиков, но и непрестанность их творческих поисков в условиях боевых действий, стремление, как можно лучше, ярче, вдохновенней рассказать народу о наших воинах, их благородном облике, их тяжелом, но победном солдатском труде.

Мы можем гордиться тем, что в их рядах были смелые, безгранично любившие родину люди с киноаппаратами, такие, как Семен Стояновский. Он погиб накануне завершения войны, в Вене, во время съемки форсирования нашими войсками Дунайского канала.

Ром. ГРИГОРЬЕВ

5 ноября

Сегодня первый рабочий день на этой земле. Лазим по всему побережью, по Опасному, по крепости. Снимаю трофейные пушки и убитых немцев около них — все это на фоне штормящего моря. В полдень переживаем ужасную бомбежку.

Стоит пасмурный и ветреный день. Я снимаю трофейные понтоны на тележках, а Саша * в метрах двухстах от меня, под горкой, остался с бойцами. Вдруг вокруг меня начинает рваться — соображаю: артиллерийский налет. Лежу под понтоном и стараюсь «глубже» уйти в землю, но это невозможно, голову поднять тоже нельзя, так как над ухом со страшным свистом проносятся осколки, сверху падают комья земли. Неожиданно обстрел прекратился. Оглядываюсь — вокруг огромные воронки, но я почему-то цел и невредим. Подношу к глазам аппарат и начинаю снимать те же понтоны, но чувствую, что мои панорамы сейчас автоматичны, движения бессознательны, ловлю себя на этом и быстро встаю, бегу к Саше. Но в этот момент он бросается на землю и ползет к яме, только что вырытой для похорон погибшего лейтенанта. Я за ним. В небе идет сомкнутым строем большая группа «хейнкелей», свистят бомбы, и все начинается снова. Опять совсем близко рвутся фугаски, нас обдает горячим воздухом, но ни один осколок не задевает, мы в земле. Самолеты ушли, но нас окутало черное облако дыма и пыли, лица окружающих как-то сразу посерели. У меня лицо, очевидно, такое же. Из разговора с Сашей выясняю, что и в первый раз рвались бомбы, а не снаряды, я просто не услышал самолетов и свиста падающих бомб.

Вечером узнаем обстановку: противник предпринял до десяти контратак с танками, хочет нас сбросить в море. Но ни на одном участке он успеха не добился.

С того берега сегодня катера не ходили — в проливе шторм. В медсанбате катастрофически растет количество раненых, которых невозможно эвакуировать. Их питание становится проблемой. Ведь продукты еще не подвезены. У каждого бойца только свой трехдневный сухой паек. Все ждут, когда же утихнет море.

6 ноября

Море все еще волнуется, катера не ходят. Вот пролетает партия «илов», но вместо штурмовки они заходят на село Маяки (там наши) и бросают грузовые парашюты. Это нам начали подбрасывать боеприпасы и продовольствие.

На берегу оживление, и я бегу туда с аппаратом. Снимаю напряженную работу по разгрузке боеприпасов и погрузке раненых. На берегу задвигались два потока: в одну сторону бойцы волокут ящики со снарядами, а им навстречу плетутся раненые, многих несут санитарки на себе.

У всех лица напряженные, так как слишком близко рвутся снаряды. Люди часто поднимают голову, прислушиваются к воздуху, и никто, конечно, не обращает на меня внимания, а я снимаю хроникальные кадры, подсматриваю жизнь.

Вечером мы в политотделе дивизии. Узнаем радостную весть — освобожден Киев. Какой чудесный подарок к празднику.

Завтра Октябрьский праздник. И мы будем снимать. Мы уже успели втянуться в работу и привыкнуть к жизни на этой малой земле.

7 ноября

Сегодня особенно много сняли — все батальные куски, Аршинцева, Малолетко и Штанева, добывание пресной воды, историческую крепость и прочее.

Информбюро сообщило о нашем десанте. Это заставляет нас немедленно отправить снятый материал. Вечером закипела лихорадочная работа по упаковке пленки и написанию монтажных листов. Вручаем посылку с пленкой одному из политотдельцев, едущему этой же ночью в расположение армии. Итак, первый этап съемок закончен.

* А. Казначеев — оператор Куйбышевской студии кинохроники.

9 ноября

Ночью нас разбудил страшный взрыв. Вылетели двери, посыпалась штукатурка, кто-то упал с койки на пол. После минутного молчания начались предположения. Одни говорят: близко упала бомба, другие утверждают, что снаряд. Политотдельцы, у которых мы ночевали,— народ бывалый, но на этот раз никто из них, конечно, и не догадался об истинной причине взрыва. События развернулись следующим образом: через пять минут после взрыва по телефону передали распоряжение: «быть всем готовыми, приготовить оружие». Быстро собираем свои вещи и выходим за стены крепости.

На улице темень, непроглядный туман. У дверей первого отдела собрались десятка два штабных работников. Из уст в уста передается фраза: «На берегу высадился немецкий десант. Пожар, полыхающий внизу у моря,—это горящий склад с боеприпасами, который взорвали вражеские десантники». Теперь нам понятно, отчего произошел такой сильный взрыв. Дежурный радист беспрерывно кричит в микрофон: «Чушка!...Чушка!.. Дайте луч на крепость». Но никакой прожектор не в силах просветить густой туман. И вот в абсолютной тишине все вдруг услышали шум работающего мотора — это по морю подходил немецкий катер. Затем раздалась громкая команда на немецком языке, лающие выкрики вражеских солдат. С нашей стороны открыли автоматную и ружейную стрельбу. Немедленно начали отвечать немцы. С моря по нас стали бить скорострельная пушка и пулеметы, над головой защелкали разрывные пули. Кучка штабистов быстро рассеялась. Кто с автоматом залег за ближайшие камни, кто ушел в крепость. Для нас наступила критическая минута, мы не знаем, что же нам делать. Но здесь в наше положение внес ясность молодой капитан из шифровального отдела. Он подбегает к нам и говорит: «Ну вот что, операторы, сейчас не до съемок, спрячьте свои аппараты и ложитесь вон там, слева. Вам поручается следить за этой лощиной, ведущей с берега наверх — к крепости. Какое у вас оружие? Пистолеты? Ну ничего, если потребуется помощь, я буду там, сообщите, поможем».

Мы с Сашей залегли за камни. В течение часа мы лежим в обороне, затаив дыхание, вглядываемся в густой туман и ждем. В голове проносятся десятки мыслей, планов, предположений. Страшно обидно, что мы почти безоружны, вот бы по автоматику.

Время приближается к рассвету, а положение все еще неясное. Катер стрельбу прекратил и, видимо, ушел в море. Выстрелов на берегу не слышно, туман медленно рассеивается. Наконец, люди поднялись из-за своих укрытий, стали уходить. Кто-то говорит, что у берега горит не склад с боеприпасами, а какое-то судно. Наконец, нам становится ясно, что немцев на берегу нет, и мы, взяв аппараты, идем к горящему судну. Часы показывают шесть утра. Начало светать. И вот какая картина открывается перед нашим взором.

У самого берега около крепостных стен догорает взорванная немецкая самоходная баржа. Валяются фашистские флаги со свастикой. Здесь уже ходят наши бойцы. Все это снимаем нашими «аймо». Несмотря на ранний час, надеюсь, что света все же хватит, кроме того, раскрываю диафрагму до отказа и ставлю рычаг на самую малую скорость. Ни одного немецкого трупа у баржи нет. Очевидно, баржа в густом тумане наткнулась на берег, и немцы, увидев безвыходное положение, сами взорвали ее, а катер, подходивший к берегу, подобрал команду и улизнул.

12 ноября

Вчера с Сашей целый день провели на заводе имени Войкова и в Колонке, которую накануне заняли части генерала Провалова. Много метров сняли на заводе и около него, у насыпей шлака, где вчера разгорелись жестокие бои. Снимаем трофеи, пленных, трупы вражеских солдат.

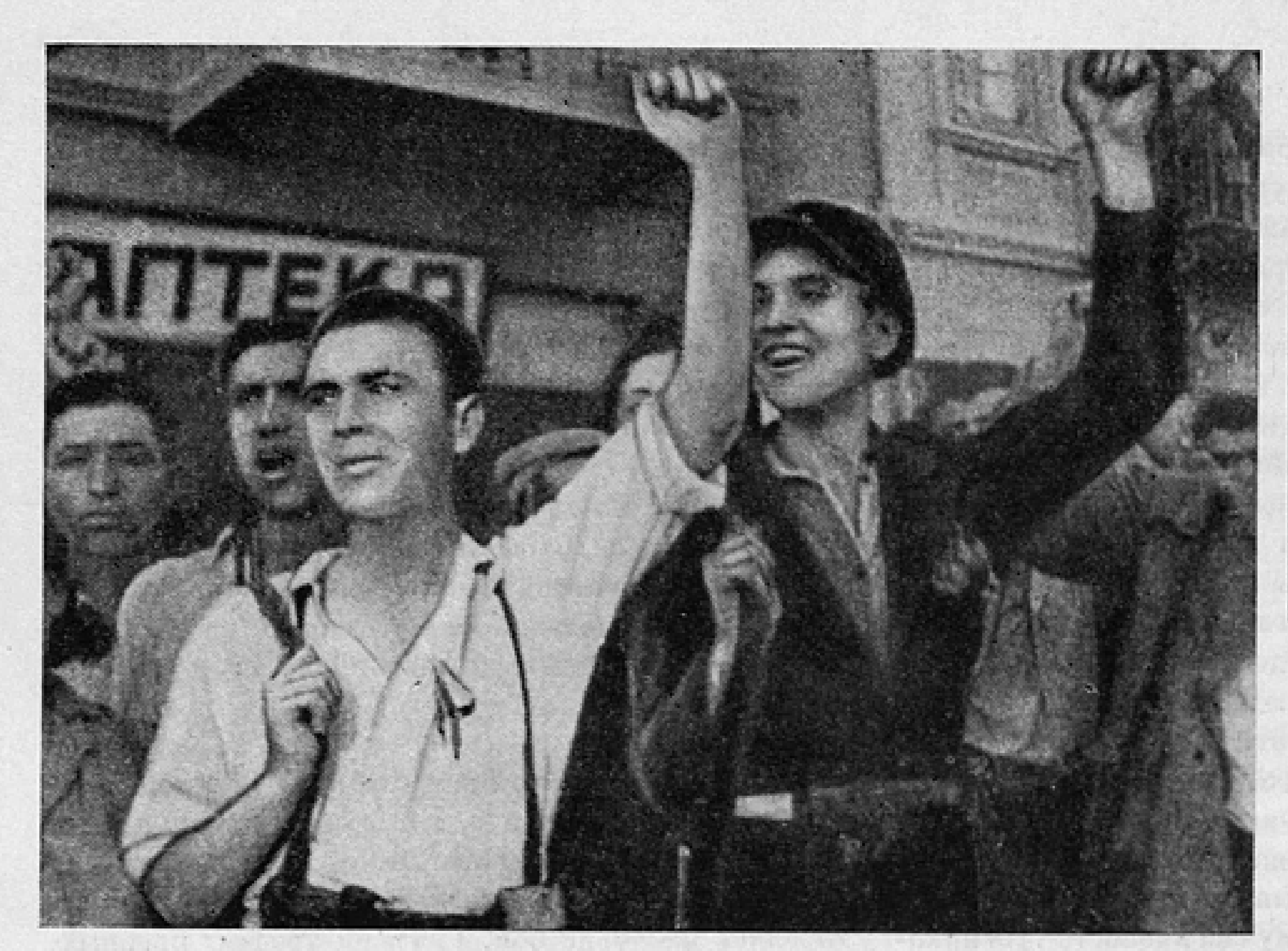
У Опасненских причалов удается снять еще пару артналетов по берегу. Изо дня в день накапливаем материал для сюжета о Керчи, но город еще в руках противника. Линия фронта застыла здесь у самой окраины Керчи.

23 ноября

Сегодня уже двадцатый день нашего пребывания в Крыму и на «передовой», если так можно выразиться.

Наш плацдарм на Керченском полуострове, мне кажется, можно смело назвать передовой, хотя бы потому, что абсолютно вся площадь жестоко обстреливается и бомбится. Поэтому здесь минимальные условия для работы. И некуда уехать с этой самой передовой, ведь позади пролив, через который и самому не хочется лишний раз путешествовать.

Вчера в политотделе нам сказали, что, по сведеньям нашей разведки, немцы ночью должны были высадить у нас на берегу десант. Ночь эта уже прошла, десанта не было, но эта новость заставила нас подумать о своей беспечности. Мы ведь преспокойно спим всю ночь напролет в своем блиндаже. Этак и влипнуть можно. И с этого дня мы стали регулярно по очереди нести ночную вахту. Дежурства эти стали уже привычкой. Теперь каждую ночь мы все отсиживаем по два-три часа у столика. В это время можно собраться с мыслями, почитать книжку или газету, написать письмецо, помечтать, подумать о съемке. В часы дежурства я также пишу эти записки, которые в будущем в какой-то степени смогут напомнить мне о событиях, участником которых я сейчас являюсь.





С. Стояновский снимает жителей Бургаса и партизан, приветствующих советских воинов, вступивших на болгарскую землю

25 ноября

Только утром мы увидели, как много снарядов разорвалось в непосредственной близости от нашего жилища. Один снаряд развалил сарай в соседнем дворе. От ближайшей воронки до нашего подвала я насчитал 20 шагов. Воронки приличные (очевидно, калибр 105 *мм*). Сегодня абсолютно ясная погода, и поэтому авиация неистовствует. В воздухе часто происходят бои. На наших глазах упал «мессер» — у всех вырвался возглас удовлетворения. Жаль, что немец падал далеко и снять его не удалось. За весь день немецких бомбардировщиков было больше сотни. В общем, настоящий «День авиации».

28 ноября

Утро выдалось теплое, солнечное, и мы с Женей *, взяв аппаратуру, уходим в Колонку на передний край. Саша остается в «хозяйстве». Нам предстоит пройти около четырех километров. К счастью, царит полное затишье. В воздухе только барражируют истребители — наши и вражеские. Артиллерия противника постреливает редко, да и то не в нашу сторону, а куда-то правее. Все время идем на видимости у вражеского берега, и кажется, что малейшее наше движение противник замечает. Но стрельбу немцы так и не открыли по нас. В Колонке сняли эпизод водружения красного флага на воротах завода имени Войкова. Идем дальше. Не доходя метров 1000—1500 до немецких позиций, прокрадываемся перебежками на берег. Здесь есть высота, откуда виден хорошо город. Мы вползаем на нее. Лежим на обратном скате, чтобы нас не заметили немцы, и готовим аппараты к съемке, я — «Аймо», Женя — свои «лейки». Встаю во весь рост, снимаю кадры города и убегаю вниз. Жду Женю, но он еще снимает. Вдруг мимо просвистели одна за другой две пули. Затем Женя кувырком скатывается с холма. Запыхавшийся и побледневший, говорит мне: «Ты слышал, как по мне бил снайпер?» Я ему, конечно, посочувствовал, и мы быстро зашагали подальше от этого места. На берегу встретили бойцов, сняли их в траншеях. Идем очень осторожно, чтобы не привлечь внимания противника. Наконец все сделано и мы двинулись в обратный путь.

До «родного» блиндажа доходим сравнительно быстро и без приключений. Но дома нас ожидает воскресный «гостинец». Только мы расположились поесть, как упал где-то недалеко снаряд. Не обращаем внимания, продолжаем завтракать. Через несколько минут раздается оглушительный взрыв, и внутрь блиндажа влетает облако пыли и дыма. Всем становится ясно, что у входа разорвался снаряд. Бросаем еду и выбегаем наверх. Гляжу, снаряд попал в крышу сарая, стоящего в пяти метрах от входа. Вместе с ребятами бежим в политотдельский блиндаж. Там уже около десятка офицеров. Сидим, и каждый из нас понимает то глупое положение, в котором мы находимся: ведь неизвестно, когда выстрелят в нас третий раз и будет ли вообще выстрел? Потоптавшись несколько минут, возвращаемся снова к себе. И снова принимаемся за укрепление нашего

* Е. Халдей — фотокорреспондент «Правды».

блиндажа. В течение двух часов в нашей «квартире» выросли леса. Мы установили под сводом четыре столба, на которые теперь надеемся, как на силы небесные.

30 ноября

Снова весь день укрепляли свою «крепость». Внутри выросла еще одна подпорка, сверху наложили еще тонну камней. Работаем не за страх, а за совесть — ночью ведь у самого блиндажа опять рвались снаряды! Во второй половине дня мы наблюдаем забавную картину: где-то в районе Тузлы в проливе стоят две самоходные баржи, по которым методически стреляет наша артиллерия. Как попали немецкие суда в это место, мне пока неизвестно. Но факт тот, что, стоя на крыше нашего блиндажа, мы были свидетелями того, как были уничтожены обе баржи. В бинокль я видел, как от прямого попадания снарядов одна из них запылала и все заволокло густым дымом.

Через несколько часов к Провалову привели на допрос четырех немецких матросов, подобранных в море. Снимаю их при свете заходящего солнца. Вот они стоят, жалкие, дрожащие от холода, до нитки промокшие гитлеровские моряки. Их охраняет бравый краснофлотец. Из разговора мне стало ясно, что на рассвете их сильно обстреляли и они, потеряв ход, стали неподвижной мишенью. Восемь часов болтались в лодке по проливу, пока их не пленили наши солдаты. Целью же их ночного рейса была доставка горючего для танков в Камыш-Бурун. Шли они из Феодосии. Вот и влипли молодчики!

5 декабря

Исполнился месяц нашего пребывания на крымской земле. Время очень быстро идет. Подумать только — уже декабрь! Зима на дворе. Здесь, правда, еще стоят погожие денечки, тепло и сухо.

Вчера началось еще одно наступление на Керчь. В 7 ч. 30 м. утра была проведена мощная артподготовка из всех орудий, переправленных за эти дни на нашу сторону. Стреляли также «катюши».

На машине выезжаем в Колонку, но вскоре не солоно хлебавши возвращаемся домой, так как кроме противного жужжания немецких пуль мы там не нашли ничего особенного — все было затянуто плотной пеленой дыма от нашей дымзавесы. Успех первого дня наступления уже наметился, но главного еще не добились — Керчь не взята. Придется снова ждать.

7 декабря

Сегодня ночью десантники Эльтигена (наши соседи слева) провели необыкновенную по своей смелости и героизму операцию. Все они улизнули из-под носа немцев. Прошли из Эльтигена и закрепились в центре Керчи, на горе Митридат. Теперь мы будем им помогать, наши части постараются соединиться с ними. Вот будет встреча! Сколько радостных слез, сколько поцелуев будет!

Наша группа снова выросла — вернулся Левитан * и впервые приехал Котляренко *. Теперь нас уже 6 человек — мощное подразделение.

16 декабря

Прилетели Трояновский* и Казначеев. Радостные вести! Я еду в Москву.

Смотрели журнал с нашими крымскими съемками **. Очень приятно, что так хорошо получилось. Свезли журнал к Аршинцеву, там были все в восторге: в зале все узнавали знакомые места, своих командиров и неистово аплодировали.

18 декабря

Вместе со всеми вещами сижу в самолете «У-2». Мы пересекаем все еще бушующий пролив. Сердце замирает от радости. Итак, я над Большой землей! В Ахтанизовской встречаюсь с ребятами, все поздравляют с победой.

19 декабря

Последний день на этом фронте.

Организовали прощальный вечер, тепло распрощались с остающимися Шоломовичем ***, Пойченко**** и Казначеевым. Теперь они будут продолжать съемки в Крыму. Завтра двое из них уже должны туда вылетать. Наряду с радостью от предстоящего посещения Москвы в глубине души какая-то тоска по родному фронту и друзьям, которых я покидаю...

У могилы С. Стояновского в Вене. Слева направо: Б. Небылицкий, К. Дупленский, И. Чикноверов, Р. Григорьев, Г. Мичурин



---

* А. Левитан, Л. Котляренко, М. Трояновский — операторы Центральной студии документальных фильмов.

** «Союзкиножурнал», № 72. 1943. Сюжет «Десант на крымском берегу», снятый операторами С. Стояновским, А. Казначеевым, А. Левитаном.

*** Д. Шоломович — корреспондент Совинформбюро.

**** М. Пойченко — оператор Украинской студии хроникально-документальных фильмов.

ВОПРОСЫ МАСТЕРСТВА

Молодость — это поиск, дерзание, молодость — это движение вперед. Не случайно начало нового подъема советской кинематографии в середине 50-х годов совпало по времени с приходом в киноискусство большого отряда молодых мастеров.

В наши дни рост «кинопоколений» происходит убыстренными темпами. Многие из тех, кто еще несколько лет назад ходил в «начинающих» и «подающих надежды», сегодня являются уже зрелыми мастерами, наряду со «старой гвардией» кинорежиссуры продолжают и развивают лучшие традиции советского киноискусства.

В первом номере нашего журнала за 1961 год мы поместили несколько статей о творчестве ряда талантливых молодых режиссеров. Статьей А. Сокольской, посвященной работам ленинградских режиссеров Т. Вульфовича и Н. Курихина, мы продолжаем разговор о молодых, о путях, которые они ищут.

А. СОКОЛЬСКАЯ

В поисках образности

Режиссеры «Ленфильма» Теодор Вульфович и Никита Курихин принадлежат к поколению, созревшему на войне. Вместе с опытом фронтовых лет они принесли в кинематографию свою тему — тему мужества, солидарности, подвига, крепкой дружбы, родившейся на военных дорогах. Уже в первых самостоятельных работах молодых режиссеров эта тема получила самобытное и яркое решение.

«Старт в стратосфере» — так назывался небольшой научно-популярный фильм, которым Вульфович и Курихин дебютировали в киноискусстве (1956). Коротенький киноочерк должен был рассказать о подготовке спортсменов-парашютистов, о технике затяжного прыжка из стратосферы. Но режиссеры намеренно усложнили свою задачу. Они решили ввести в фильм игровой элемент, раскрыть процесс воспитания воли «изнутри», через психологию конкретных героев. Опыт удался. Умело сочетая приемы художественного кинематографа с документально точным показом всех ступеней «лестницы мужества», которая ведет спортсменов к вершинам их мастерства, авторы создали впечатляющий фильм о поэзии подвига, о людях, сумевших преодолеть страх.

Эмоциональность — одна из отличительных черт этой своеобразной киноновеллы. В первых кадрах еще нет людей: только поле аэродрома, самолеты в красноватых лучах заката, постепенно сгущающиеся сумерки, огоньки машины, которая в темноте въезжает на аэродром. Вот заработал мотор одного самолета, начинают вращаться пропеллеры, и от их вращения поднимается ветер. Медленно и плавно самолет разворачивается, взлетает, и под невидимыми крыльями зажигаются три зеленые точки... Вы еще не знаете и даже не догадываетесь, что произойдет дальше, но что должно обязательно произойти что-то важное, значительное, в этом вас уже убедили. Освещение, музыка, ритм, внимание, с которым глаз кинокамеры останавливается на отдельных деталях,— все соединилось, чтобы создать настроение беспокойства, тревоги, напряженного ожидания.

Так зритель с самого начала активно вовлекается в действие. А потом ему уже трудно отделить себя от участников фильма. Вместе с ними он поднимается на парашютную вышку, преодолевает безотчетный страх перед прыжком, учится владеть собой, свободно управлять своим телом. Происходит это потому, что на экране показаны обыкновенные люди и естественные человеческие чувства. Испытания, через которые проходят герои фильма на пути в стратосферу, становятся своеобразной школой мужества и для сидя-

щих в зрительном зале. Зрители убеждаются: подвиг может совершить каждый, мужество — это воля к борьбе.

Воля к борьбе... О ней рассказывал и второй научно-популярный фильм, поставленный Вульфовичем и Курихиным,— «Если бы горы могли говорить...» (1958). Конкретный пример — восхождение четырех советских альпинистов на гору Ужба — снова стал поводом для большого разговора о дружбе, мужестве, подвиге. В дальнейшем режиссеры продолжили этот разговор уже на художественном материале, экранизировав рассказ Джеймса Олдриджа «Последний дюйм».

●

В русском переводе «Последний дюйм» появился еще до публикации в Англии. Рассказ был встречен с большим интересом. Читатели по достоинству оценили гуманистическую идею произведения, прозрачность и строгость его художественной формы, умение Олдриджа просто сказать о сложном, спокойно, буднично и вместе с тем значительно — о героическом.

В тишине пустыни, на отдаленном берегу Красного моря человек один на один вступает в борьбу с природой. Лейтмотивом звучит тема мужества. Приглушенная, чуть слышная вначале, она постепенно растет и ширится, достигая кульминации в трагической сцене подводной битвы героя с акулой и полном драматизма описании обратного полета в Каир, когда вместо израненного, теряющего сознание летчика Бена самолет впервые в жизни ведет его десятилетний сынишка Дэви. Однако содержание рассказа отнюдь не исчерпывается этими эпизодами. Решающая битва происходит в душе героя. Именно благодаря тому, что взгляд писателя устремлен вглубь, несложная история американского летчика, у которого за плечами война и два десятилетия беспрерывных полетов, а впереди — тоскливая тень безработицы, приобретает большой обобщающий смысл. Она заставляет задуматься о судьбе человека в капиталистическом обществе, о горькой философии одиночества и о том, что подвиг способен возродить человечность.

Фильм, поставленный Вульфовичем и Курихиным, начинается песней... Глубокий бас с профессиональным равнодушием поет под джаз-оркестр об одиноком солдате, смеявшемся над войной и убитом случайной пулей: «Какое мне дело до всех до вас, а вам — до меня...»

Легкий ветерок раскачивает полосатый конус на крыше аэродромного кафе. Лениво вращается вертушка флюгера. Крутится внизу пластинка на радиоле. Скучают за столиками редкие утренние посетители.

На веранде под выгоревшим тентом завтракают двое: рослый мужчина в поношенной летной куртке и мальчик лет десяти. В них нетрудно узнать героев Олдриджа: сурового, немногословного Бена с его крупным, словно высеченным из камня лицом и худенького, темноглазого, не по годам серьезного Дэви. Оба молчат, и чувствуется, что молчание это привычно. Ведь рядом — не всегда значит вместе.

Странный, прерывистый шум мотора внезапно врывается в звуки джаза. Все головы поворачиваются к летному полю: небольшой спортивный самолет неуверенно идет на посадку: «Боится...» — презрительно замечает Дэви. «Прикуси язык! — резко приказывает отец.— Это не каждому по плечу!.. Тут все решает последний дюйм!..»

Удар! Самолет мгновенно переворачивается, и в небо взвивается столб дыма и пламени. На фоне горящего самолета появляется из глубины кадра надпись: «Последний дюйм».

У Олдриджа этого эпизода нет. И тем не менее начало фильма выросло из рассказа. «Дэви... видел, как в Эль-Бабе, где они брали напрокат машину, однажды перевернулся такой «Остер». Ученик, который на нем летал, был убит». Сценарист Л. Белокуров и постановщики фильма перевели эти скупые слова на язык кинообразов. Экран приблизил к зрителям далекую катастрофу, заставил взглянуть на нее глазами Бена и Дэви, и коротенькая фраза, мимоходом брошенная писателем, превратилась в остродраматичный эпизод, ставший завязкой фильма.

Режиссеры «сгущают», драматизируют ведущую мысль рассказа. «Человек ведь один не может... не должен...» — так выразит ее Бен в финале картины. В первом эпизоде эта мысль раскрывается «от обратного». Догорает на поле разбитый самолет, санитары уносят на носилках покрытое простыней тело, завсегдатаи кафе спокойно возвращаются к прерванным занятиям. «Как будто ничего не случилось...» — растерянно говорит Дэви, оглядываясь по сторонам.

Тот же принцип драматизации повествования авторы фильма старались применять

и при разработке других эпизодов. Из мимолетного упоминания о том, что Бен собирался отправить мальчика к матери, в Соединенные Штаты, вырастает целая сюжетная линия. «Отправляйся домой. По дороге дашь телеграмму»,— говорит Бен, протягивая Дэви листок и деньги. Но мальчик не отсылает телеграммы. Ничего не говоря об этом отцу, он решает остаться с ним. Однако история с телеграммой не кончена. Авторы картины еще не раз напомнят о ней.

...В ожидании Бена, спустившегося под воду для съемки акул, Дэви забирается в кабину самолета. «Кругом на целых сто миль не было никого, и он мог посидеть в самолете и как следует его разглядеть»,— пишет Олдридж. В фильме Дэви не только разглядывает приборы. Взобравшись на сиденье пилота, он «усаживает» рядом куртку отца и снисходительно обращается к ней: «Ну, держись, Бен!» Самолет летит — Дэви не сомневается в этом, ведь он уверенно держит в руках штурвал. И рядом вместо куртки уже сидит Бен. Он улыбается и берет леденец, предложенный сыном: качка, при ней леденцы помогают. Дэви тянет ручку управления на себя и словно устремляется ввысь. «Я давно хотел тебе сказать, но как-то не получалось,— говорит он и достает из нагрудного кармана телеграмму,— я ведь решил не бросать тебя в трудную минуту». Бен протягивает руку, спокойно рвет телеграмму на мелкие клочья и бросает в окно. «Ты молодец, Бен! — с благодарностью восклицает мальчик.— Если бы ты хоть раз сказал мне это слово... Ну, скажи!» Дэви сияет, ему кажется, что взаимопонимание уже почти достигнуто, как вдруг за кадром раздается громкий окрик реального Бена: «Какого черта!.. Какого черта ты забрался в кабину?»

Этот эпизод, отлично сыгранный юным актером Славой Муратовым, как бы предваряет дальнейшее развитие событий и отношений. Пройдет совсем немного времени, и ветер действительно унесет ненужную телеграмму, а Дэви придется по-настоящему сесть за штурвал. Но на этот раз на его лице будет написан ужас.

Жизнь заставляет за все платить дорогой ценой,— как бы говорят вслед за Олдриджем создатели фильма. Путем тяжелых испытаний герои «Последнего дюйма» придут к взаимопониманию, о котором мечтал Дэви. В конце фильма Бен, неподвижно лежащий на больничной койке, ласково спросит у сына: «А как поживает телеграмма?.. Ветер унес ее?» — и, словно отвечая на давние мысли Дэви, улыбнется: «Ну вот и хорошо... Человек ведь один не может... не должен...». Так завершится сюжетный мотив, связанный с телеграммой: мотив разлуки и отчуждения, отступившего перед подвигом.

История с телеграммой — лишь один из примеров драматизации повествования, к которой постоянно прибегают авторы фильма. Они во многом меняют композицию произведения, перекомпоновывают и развивают отдельные сцены, вводят новые эпизодические образы. В то же время некоторые сюжетные линии и эпизоды рассказа остаются нереализованными на экране. Так, опущена история отношений Бена и его жены Джоанны, занимающая большое место в рассказе. Сознательно не показана схватка Бена с акулой, подробно описанная Олдриджем. Изобразив лишь «завязку» этого столкновения — первую, благополучно окончившуюся встречу героя с подводной хищницей, авторы верно рассчитали, что остальное дополнит активно включенная в действие фантазия зрителей. Драматичная сцена на берегу, когда Дэви, заметивший кровь на руке отца, умоляет его не нырять за оставшейся на дне кинокамерой, уже сама по себе создает достаточное напряжение. Последующие кадры усиливают его до предела. Маленькая одинокая фигурка на берегу моря; нарочито замедленный ритм, передающий тоскливую бесконечность ожидания; полные страха, тоски и надежды глаза мальчика; песок, который он машинально пересыпает в ладонях; грозный рокот прибоя; яростно взметающиеся волны,— каждое из звеньев этой монтажной фразы пронизано тревожным ощущением скрытой борьбы. В тихую, «сказочную» музыку подводного царства врываются резкие, пронзительные ноты, похожие на воющий звук пилы. Одновременно из глубины начинают подниматься на поверхность моря зловещие пузыри, закипает пена на бурлящей воде и медленно расплываются по волнам бурые пятна крови. На лице Дэви смятение и страх. Неизвестность усиливает беспокойство, и можно смело сказать, что зритель волнуется в этой сцене больше, чем если бы ему показали подводную схватку со всеми натуралистическими подробностями.

Режиссерам удалось сохранить стиль, атмосферу, идею рассказа Олдриджа. И вместе с тем они создали самостоятельное произве-

дение, говорящее с людьми на своем, особом языке — языке киноискусства. Тема фильма, пожалуй, даже шире темы рассказа. В картине отчетливее звучат социальные ноты, яснее протест против несправедливого общественного устройства, обрекающего человека на духовное одиночество. Мотив человеческой разобщенности получает эмоциональное выражение и в песне об одиноком солдате, и в сцене гибели неизвестного летчика, и в отношениях Бена и Дэви, Бена и кинооператора Джиффорда. Он сплетается с другими мотивами — власти денег, страха перед безработицей, перед будущим,— создавая ощущение сложности жизни, атмосферу постоянной тревоги, неуверенности в завтрашнем дне, зыбкости общественной почвы.

Авторы фильма старались достичь социального заострения темы не с помощью деклараций (хотя отдельные реплики все же оказались «педалированными» и декларативными), а посредством конкретных зрительных образов, эмоциональных ассоциаций, выразительных и емких деталей.

Начиная со второй половины фильма, когда в произведение входит тема борьбы и подвига, ритмический строй монтажных фраз резко меняется. Режиссеры сталкивают контрастные по ритму куски, перебивают спокойное, сдержанное повествование экспрессивными эпизодами. В «видениях» Бена реальность уступает место неясным воспоминаниям. Динамичная смена кадров, резкие монтажные переходы, острые ракурсы, учащенный внутренний ритм передают лихорадочное состояние героя. Предметы расплываются и теряют свои очертания. По черному фону льются кристально чистые струи, тревожно мечутся цветовые пятна... Водная пелена окутывает экран. «Мессершмитт», стреляя трассирующими пулями, гонится за плывущим изо всех сил человеком. Через мгновение истребитель превращается в силуэт неудержимо несущейся акулы. Второй экспозицией из глубины кадра надвигается ее морда с широко разинутой зубастой пастью...

Эмоциональная и динамичная музыка, написанная М. Вайнбергом, занимает важное место в драматургическом построении фильма. Развитие и переплетение музыкальных тем очень точно соотносится с настроением героев и общей тональностью эпизодов. Временами в музыку вплетаются «естественные шумы»: свист ветра, рокот прибоя, человеческие голоса, звук работающего мотора. Необычное звучание оркестра электронных инструментов оттеняет настороженное молчание морских глубин, таинственность подводного мира. Через весь фильм проходит мелодия солдатской песни. Она сталкивается с другими музыкальными темами, растворяется в них и вновь возникает как лейтмотив образа Бена. Жаль, что постановщикам не удалось столь же органично ввести в действие песенку Дэви. Прозрачная мажорная мелодия этой песни о маленьком тюлене, у которого много взрослых друзей, должна была, по замыслу композитора, противостоять музыкальной теме Бена. Однако в фильме «встреча» двух лейтмотивов не состоялась. Вместо Славы Муратова песенку поет под оркестр один из учеников капеллы. «Профессионализм» исполнения не вяжется с простым и скромным обликом Дэви, разрушает правду образа, и весь эпизод воспринимается как вставной «концертный» номер, выпадающий из общего стиля произведения.

В изобразительном и монтажном решении фильма есть и другие просчеты, но их немного. В большинстве случаев ритм, музыка, цвет, монтажные переходы, ракурсы — все подчинено одной цели: передать настроение, наиболее эмоционально и лаконично выразить основную мысль.

К сожалению, этот умело и умно использованный ансамбль изобразительных средств не подкрепляет, а скорее заменяет то, что должно было бы стать центральным в картине,— жизнь человеческого духа, воссозданную актером-творцом.

Исполнение роли Бена артистом Рижского драматического театра Н. Крюковым представляется мне существенной неудачей. Ограничившись внешней характеристикой героя, заботой о типажном сходстве, исполнитель и режиссеры обеднили психологическое содержание роли, не достигнув в образе Бена той глубины и значительности, которые ощущались в сценарии. Именно в этом причина недостаточной масштабности фильма, ограниченности его художественного воздействия.

Внешний облик Бена Крюков воссоздает с предельной достоверностью. Суровое волевое лицо, большие залысины, горькая складка у губ, усталый взгляд, тяжелая, медлительная походка, скупые жесты — все это вполне соответствует представлению, сложившемуся у читателей о герое рассказа. В первых сценах актер находит правдивые детали, пере-

дающие раздражение и усталость его героя. Упрямая холодность Бена, его отчужденность, отсутствие человеческого тепла в отношениях с сыном выражены просто и лаконично. «Ключ» к образу замкнутого, одинокого и трудного человека как будто бы найден. Но чем дальше развивается действие фильма, чем больше усложняются отношения Бена и Дэви, тем острее начинаешь ощущать поверхностность актерского решения. В исполнении Крюкова образ Бена статичен. На протяжении почти всего фильма лицо артиста сохраняет одно и то же (повторяем, удачно найденное вначале) выражение угрюмой замкнутости, раздражения, отчужденности. Временами даже начинает казаться, что режиссеры просто монтируют в разных планах и ракурсах одну-единственную фотографию Крюкова.

Между тем эволюция Бена, в сущности и составляющая содержание «Последнего дюйма», требует от исполнителя сложной, богатой оттенками гаммы переживаний. Герой рассказа медленно, почти неприметно и тем не менее неуклонно движется от мрака к свету, от одиночества и пустоты к большой жизненной цели. Жестокое потрясение во много раз ускоряет его душевную эволюцию. В решающую минуту отчаяние и угрюмое равнодушие Бена сменяются предельным напряжением моральных и физических сил.

В картине эта важнейшая линия подспудных психологических изменений прочерчена только интонационно. Глубокий, редкостный по широте диапазона голос (текст роли произносит за Крюкова Ю. Толубеев) передает тончайшие душевные нюансы. В модуляциях этого голоса слышатся недоумение, растерянность, страх, глубоко скрытое отчаяние, нежность и боль, прячущиеся за внешней резкостью, тщательно подавляемая усталость. Но каким бы весомым и значительным ни казался самый звук голоса, как бы ни были разнообразны и естественны интонации,— они вступают в противоречие со «зрительным образом», заставляют острее чувствовать его статичность, неразработанность.

Отсутствие глубокого, проникновенного постижения исполнителем внутреннего мира героя становится особенно ощутимым во второй половине фильма, когда артисту приходится играть тяжело раненного, напрягающего последние силы человека.

Сцена, в которой Дэви перевязывает и тащит к самолету окровавленного, теряющего сознание отца,— одна из важнейших и в рассказе и в фильме. Именно в ней совершается решающий перелом в отношениях героев. Стремясь передать лихорадочное состояние Бена, борьбу чувств, которая происходит в его душе, писатель резко ломает ритмический рисунок рассказа. Повествование, прежде неторопливое, как спокойная, полноводная река, превращается в бурный, стремительно несущийся поток. Таким же бурным, стремительным шквалом мыслей и чувств должен быть захвачен в этой сцене герой картины. Но случилось обратное: утратив свою первоначальную внешнюю «жесткость», Бен, однако, не обрел внутреннего волнения и весь его облик неожиданно стал спокойным, умиротворенным. Свободная, расслабленная поза, неподвижное лицо, холодный, ничего не говорящий взгляд актера оказались резко противоречащими содержанию и ритмике эпизода.

С помощью параллельного монтажа режиссеры создали в этой сцене ассоциативный образ борьбы и добились нужного напряжения. Крупные планы лица и медленно передвигающихся по песку ног Дэви, остро ракурсные, снятые с движения кадры распластанного по земле тела, которое мальчик исступленно тянет к самолету, чередуются с изображением «пробужденного», пришедшего в движение пейзажа. Столкновение контрастных ритмов, музыка и слова песни, освещение, постепенно меняющийся цвет неба и волн подчеркивают кульминационный характер эпизода, делают его эффектным и впечатляющим. И все-таки главное — жизнь человеческой души, борьба, происходящая в ней,— остается за кадром.

Зато Дэви по-настоящему живет на экране. Правда, создатели картины несколько упростили характер этого сумрачного, послушного и мужественного мальчика, облегчив задачу юного исполнителя.

В рассказе Бена и Дэви разделяет обоюдное отчуждение. Оба они замкнуты, молчаливы и не слишком интересуются друг другом. Мальчик, в сущности, мало знает отца и недостаточно его любит. Недаром в конце рассказа Бен размышляет о том, что «последний дюйм» еще впереди — придется приложить немало усилий, чтобы добраться «до самого сердца мальчишки».

В фильме нет этой сложности отношений. Дэви с самого начала жадно тянется к Бену. Он обожает отца, гордится им, и именно ему,

а не Бену принадлежит активная роль в преодолении отчужденности.

В исполнении Славы Муратова Дэви гораздо мягче, жизнерадостнее, ребячливее маленького героя рассказа. Это обычный мальчик — живой, шаловливый и немного мечтательный. Но, может быть, именно потому, что в начале фильма Дэви кажется обычным, ничем не примечательным ребенком, процесс его духовного возмужания становится особенно интересным.

В работе над ролью Дэви постановщикам удалось самое главное: они сумели показать на экране сложный процесс формирования и закалки человеческого характера. Благодаря убедительности психологической эволюции Дэви и умелому использованию «оркестра» изобразительных средств основная тема произведения — тема мужества, человеческой стойкости и подвига, очищающего душу,— зазвучала в фильме сильно и ярко.

Внимание к форме, точное чувство ритма, изобретательность и оригинальность графических, композиционных, монтажных решений, ощущение гармонической связи всех стилевых элементов с общим развитием действия составляют сильную сторону дарования молодых режиссеров. В другом их совместно поставленном фильме «Мост перейти нельзя» (по пьесе А. Миллера «Смерть коммивояжера») эти качества получили яркое выражение. Вторая лента Вульфовича и Курихина сделана уверенной рукой мастеров, сознательно возрождающих некоторые традиции «монтажного» кинематографа. Разумеется, это вовсе не значит, что режиссеры отказываются от современных методов съемки и предпочитают многочисленные монтажные склейки «удлиненному» монтажу. Нет, в фильме «Мост перейти нельзя» использованы новейшие приемы: долгие планы, съемки с движения, сложные динамические панорамы и прочее. Речь идет не о сумме приемов, а о способе художественного мышления, о стилевых принципах, определяющих образный строй картины.

Большинство сверстников Вульфовича и Курихина ведут поиски выразительного киноязыка на путях, проложенных поколением 30-х годов. Чухрай, Ростоцкий, Кулиджанов, Хуциев — убежденные последователи направления, некогда именовавшегося «прозаическим». Вчерашние ученики Герасимова, Ромма, Юткевича, они ищут поэзию в обыденном и простейшем, с охотой жертвуя изобразительными эффектами ради неброской, но столь важной для них правды человеческих отношений, ради естественности и доподлинности. Вульфовича и Курихина роднит с кинематографистами этого направления общий для всей молодой режиссуры критерий естественности. Но художественный строй их картин совершенно иной. Они вовсе не считают, что современность должна говорить с экрана только языком нагой прозы. Эмоциональное воплощение темы в сгущенном метафорическом образе, емкость и «обобщенность» деталей, ассоциативное мышление, ритмический строй монтажа, при котором кадры «скандируются» и «рифмуются» (по давнему выражению Юткевича),— все эти элементы «поэтического» языка немого кино сохраняют для них свою действенность.

«Мост перейти нельзя» — фильм в известном смысле полемический. Эстетические взгляды и вкус его авторов сформировались под «обратным воздействием» бутафорских произведений. Против догм и штампов, против гладкописи обкатанных и упрощенных решений выступают многие наши молодые режиссеры. Но в самом этом протесте, вернее в формах его выражения, есть немало оттенков. Многие молодые киномастера стремятся показать жизнь как она есть. Отсюда их тяготение к незаметному, будничному, самому рядовому, отсюда же простота и «непреднамеренность» выразительных средств.

Вульфович и Курихин выступают, если можно так выразиться, на другом фланге молодой режиссуры. Они «отталкиваются» прежде всего от удручающего однообразия и дурной театральности «разговорного» кинематографа, противопоставляя ему лаконичный и экспрессивный язык метафор, обостренное чувство ритма, виртуозный монтаж.

Среди произведений молодых фильмы «Последний дюйм» и «Мост перейти нельзя» стоят особняком и по жизненному материалу и по выраженной в них эстетической программе. Может быть, поэтому они кажутся необычными и, поражая воображение одних, других оставляют холодными, лишь озадачивая, а то и удручая своей остротой. Впрочем, последнее относится преимущественно ко второй ленте, в которой ориентация на поэтику «монтажного» кинематографа выражена явственнее и прямолинейнее.

Авторы фильма «Мост перейти нельзя» постарались с возможной точностью воссоздать обстановку, в которой происходит дей-

7*

ствие драмы Миллера. Скромное жилище Вилли Ломена, ресторан, кабинет Говарда отвечают всем требованиям правдоподобия. В картину введены даже хроникальные кадры Нью-Йорка. Но достоверность в данном случае отнюдь не тождественна простоте. В фильме Вульфовича и Курихина у вещей двойное назначение: они должны не только и не столько охарактеризовать среду, в которой живет герой, сколько создать колорит, «атмосферу», созвучную теме произведения.

Самые обычные детали обстановки: холодильник, стол для пинг-понга, стенные часы — «кошка», коробка с заштопанными чулками, серебряный призовой кубок и фотография Бифа на полочке над кроватью Вилли, магнитофон и огромный официальный портрет отца в рабочем кабинете Говарда — превращаются в своеобразные житейские символы. Режиссеры выделяют их крупным планом, повторяют в сложном ритмическом рисунке, постепенно нагнетая ассоциации.

Системе первопланных деталей соответствует звуковой ряд: мерное тиканье часов, шорох, шаги, глухой стук дверцы холодильника, внезапный, как выстрел, треск раздавленного целлулоидного шарика.

Световые композиции дополняют «игру» деталей. Тонко чувствуя особенности режиссерского почерка, оператор С. Рубашкин находит необычное, «ассоциативное» освещение. Многие кадры строятся на полутонах. Зыбкий струящийся свет придает странную мертвенность лицам героев, создавая ощущение нереальности, призрачности мира, в котором живут Ломены. Искусственные ракурсы «сдвигают» пропорции, искажают реальные формы вещей.

В ресторане, куда Биф и Хэппи пригласили отца, освещение все время меняется. С первыми тактами музыки гаснет верхний свет и начинает вращаться светящийся танцевальный круг. Освещенные снизу фигуры танцующих кажутся неестественно высокими. По стенам в причудливом хороводе пляшут жирафообразные тени. Вилли напряженно всматривается в это стремительное движение. И вдруг все исчезает. На светящейся дороге возникает номер отеля в Бостоне. Кто-то громко стучит в несуществующую, очерченную лампочками дверь, слышится женский смех: призрачную реальность сменяют призрачные и неотвязные воспоминания.

В фильме «Мост перейти нельзя», как и в «Последнем дюйме», первостепенную роль играет «оркестр» изобразительных средств, взаимосвязь и взаимодействие музыкальных, ритмических, живописных решений. То, что в картинах Чухрая или Ростоцкого служит лишь фоном, здесь выдвигается на первый план, «ведет» тему. Игра актеров, текст, который они произносят, развивают и дополняют то, что уже сказано композитором, художником, оператором.

В новом фильме Вульфовича и Курихина заняты очень хорошие актеры — Л. Сухаревская (Линда), Н. Волков (Вилли), В. Казаринов (Чарли), Г. Гай (Хэппи). Вместе они составляют отличный ансамбль. И все-таки основной недостаток «Последнего дюйма» — статичность, однотонность психологического рисунка — в значительной мере присущ и картине «Мост перейти нельзя». Трудно винить в этом исполнителей главных ролей. Они сделали все, чтобы возможно точнее передать режиссерский замысел.

Мягкая, любящая, бесконечно терпеливая и в то же время практически трезвая Линда сыграна Л. Сухаревской с подкупающей простотой. Острохарактерная актриса, так часто восхищавшая нас каскадом неожиданных и остроумных находок, Сухаревская на этот раз предельно экономна в выборе выразительных средств. Внешняя и внутренняя скромность облика Линды, ее ласковая твердость, сдержанность, тщательно скрываемое от посторонних глаз беспокойство переданы лаконично, с особым тонким изяществом.

Так же сдержанно, с чуть заметным оттенком грусти и мягкого юмора играет роль Вилли Ломена Николай Волков. Созданный им образ доверчивого, мечтательного и бесконечно уставшего человека, чей идеализм граничит со слепотой, а доброта с эгоизмом, — убеждает своей достоверностью. Его наивная, несбыточная вера в удачу по-настоящему трогает. Упорство, с которым он цепляется за малейший проблеск надежды, вызывает острую жалость. Думая о судьбе т а к о г о Вилли Ломена, мы неизбежно придем к верной, хотя и не новой мысли о беззащитности и одиночестве человека в капиталистическом мире. Но, пожалуй, и только.

Между тем в пьесе Миллера образ Вилли Ломена несет значительно большую нагрузку. Тщеславие, экзальтированность, доверчивость, злоба, способность страстно любить и мистическая вера в удачу причудливо соединяются в его характере, выплескиваясь наружу то бурными вспышками гнева, то

глубоким раскаянием или тягостными мечтами. Мы видим его и в дни надежд и в дни полного краха иллюзий, в минуты неистовой радости и безудержного отчаяния. Так, постепенно, из мелких, «мозаичных» штрихов складывается образ человека незаурядной энергии и больших страстей, человека, способного на многое, но вместо этого фанатически поверившего в стандартный несуществующий идеал счастливца с белозубой улыбкой и набором штампованных фраз, сошедший со страниц американских иллюстрированных журналов.

Образ, созданный Миллером, «многослоен». К сожалению, этого нельзя сказать о герое фильма «Мост перейти нельзя». Показанный лишь в последние два дня жизни, лишенный неукротимого нрава и мгновенных преображений (в сценарии сохранен всего один эпизод из многочисленных воспоминаний Вилли — «Отель «Бостон»), он утратил многогранность, стал «однозначнее» и однотоннее*.

Примерно то же произошло с образом Бифа. По пьесе он почти двойник Вилли, только родившийся на тридцать лет позже. В отличие от отца Биф уже не верит в игрушечного божка легкой удачи, но и его мечты о трудовой жизни на вольном воздухе насквозь иллюзорны, и в глубине души он это знает. Драма «поверженного поколения», сформировавшегося в пору крушения всех прежних иллюзий и ничего не нашедшего взамен, выражена писателем с огромной, поистине трагической силой. Авторы фильма отняли у Бифа эту трагическую опустошенность, эту драму неверия. Тоска, метания, исступленный и бесплодный самоанализ, порывы страстной любви к отцу, сменяющиеся озлоблением и бессильным отчаянием,— вся эта мучительная «кривая» душевной жизни одного из самых сложных героев Миллера осталась за рамками фильма. Молодой актер Г. Шевцов играет Бифа простым, недалеким и честным парнем, каких действительно «тринадцать на дюжину». Исчезло многообразие оттенков, исчезли противоречия, контрасты, дисгармония падений и взлетов. «Полифония» психологического рисунка снова оказалась подмененной последовательным, но однокрасочным развитием образа «маленького человека».

* А. Образцова уже писала об этом в статье «Полезные сравнения» («Искусство кино», 1960, № 12), справедливо (хотя, быть может, и слишком резко) критикуя работу молодых режиссеров.

Удачи и потери, столь явственные в новой работе Вульфовича и Курихина, не кажутся мне случайными. «Однолинейность» фильма вряд ли вызвана только тем, что автор сценария и один из его постановщиков Т. Вульфович недостаточно глубоко прочел пьесу Миллера. Поэтика «метафорического» кинематографа по-новому, с коррективами, внесенными временем, возродившаяся в творчестве молодых режиссеров, сама подвела их к такому прочтению.

В недавно опубликованной статье «Поэтическое и прозаическое в кино» («Искусство кино», 1960, № 8) Е. Добин раскрыл и огромные выразительные возможности и внутренние противоречия, ограниченность «метафорического» пути, по которому шли в свое время многие крупные мастера советского кино.

В емкой первопланной детали можно отразить сущность явления, но она не в состоянии передать сложного многообразия оттенков. Особая выразительность «скульптурной» лепки характеров не годится для тонкого и углубленного проникновения в душевный мир человека — теряется обилие граней, богатство подробностей. Не в этом ли одна из причин внутренней ограниченности фильма «Мост перейти нельзя»?

●

Вульфович и Курихин пока нащупывают свой киноязык по преимуществу в области изобразительной (кстати, и в этом следуя принципам «метафорического» направления).

Но кино — искусство не только изобразительное. Оно развивается по иным законам, более сложно и многообразно. В последние годы поэзия современности все чаще передается на экране через глубинное, незаметное, обыденное. Она не требует броских средств, естественно вырастая изнутри характеров и событий. То, что еще недавно считалось «сухой прозой», сегодня оказывается овеянным высоким лиризмом. И наоборот — сугубо «поэтические», метафорические средства нередко кажутся нарочитыми: они разрушают естественность повествования.

Сейчас молодые режиссеры работают (уже порознь) над картинами о советской действительности. Они хотят рассказать о себе, о своем поколении. Удастся ли им в этих фильмах применить острую кинематографическую выразительность для глубокого и тонкого проникновения в характеры современников, покажет будущее.

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

С. С. СМИРНОВ

Куба на экране

Сотрудник журнала — молодая симпатичная женщина — с подчеркнуто мужской решительностью на лице и с директивными нотками в голосе сказала мне:

— Напишите нам о фильме «Пылающий остров», но только не просто так, а чтобы чувствовался кинематограф.

Я человек кинематографически темный, представление о кино у меня, как и у большинства людей, формировалось в темноте зрительного зала, а не при свете юпитеров на кинофабрике. Поэтому, придя домой и сев за стол, я долго и мучительно размышлял о смысле ее слов.

Потом мне пришла в голову китайская пословица: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать».

И я подумал о том, что мудрые китайцы, которые изобрели порох, вот этой пословицей за много веков вперед пророчески предсказали человечеству и братьев Люмьер, и студию документальных фильмов, и самого Романа Кармена.

Как и все советские люди, я с большим интересом читал то, что появляется в печати о Кубе,— от короткой газетной заметки с изложением новой речи Фиделя Кастро или с сообщением о взрыве очередной бомбы в Гаване и до брошюр или путевых очерков на страницах журналов.

Но вот засветился в темноте экран, возникли мохнатые зеленые горы Сьерры Маэстры с купами высоких королевских пальм, и для зрителей все читанное до этих пор увяло и поблекло перед волшебным «один раз увидеть».

По сравнению с большинством сидевших в зале я был необычным зрителем — мне довелось побывать на Кубе совсем недавно, и я видел в натуре много из того, что показал нам Кармен в своем фильме. Вероятно, я был поэтому более настороженным и требовательным зрителем, чем те, кто не знает Кубы,— побывав в этой стране, ее обязательно полюбишь и потом с особой придирчивостью и ревностью встречаешь все, что о ней пишут или показывают на экране.

И как этот самый придирчивый зритель должен сказать, что фильм «Пылающий остров» мне очень понравился, он взволновал меня почти так же, как взволновала раньше поездка на Кубу, и в кадрах его я увидел многое, что дополнило и расширило мои знания и представления о жизни кубинского народа.

Но высказав эту общую мысль, я опять с содроганием думаю о строгом указании своего редактора — писать «не просто так, а чтобы чувствовался кинематограф». Видимо, мне полагается порассуждать о кинематографическом содержании и кинематографической форме фильма и об их адекватности либо, наоборот, несоответствии друг другу.

А так ли уж это обязательно? Ведь в конце концов, форма и содержание это технические термины критики — не больше. Когда зритель или читатель сталкивается с настоящим, подлинно художественным произведением, разве он думает о форме и содержании и их взаимоотношениях? Он просто получает удовольствие, наслаждается, переживает вместе с героями произведения. А вот если настоящего искусства не получилось, тогда и рождаются размышления о взаимодействии формы и содержания, подобно тому как заболевший человек вдруг начинает впервые чувствовать, что у него внутри есть и сердце, и желудок, и легкие и что они играют важную роль в его жизни, хотя до этих пор он совсем не думал о них.

«Пылающий остров» — только документальный фильм, но в нем, мне кажется, присутствует подлинное искусство этого жанра, и об этой картине хочется говорить как о целом, не занимаясь критической анатомией.

«Пылающий остров». Авторы сценария Генрих Боровик, Роман Кармен. Режиссер-оператор Роман Кармен. Главный оператор Василий Киселев. Звукооператор Виктор Котов. Центральная студия документальных фильмов, 1961.

А до того как говорить о фильме, мне хочется сказать несколько слов о его главном создателе — Романе Кармене. Мы, советские зрители, уже привыкли к тому, что если где-то на земном шаре происходят важные исторические события, значит, мы скоро увидим на наших экранах яркие кадры, рассказывающие об этих событиях, и в титрах фильма обязательно появится фамилия Кармена. Замечательный кинопублицист, он как бы сопровождал по всему миру историю наших поколений и за свою богатую жизнь, которой уже сейчас хватило бы на нескольких человек, создал поистине бесценные документы нашего великого времени. Сражающаяся трагическая Испания и борющийся Китай, освобожденный Вьетнам и революционная Куба... Да разве перечислишь территориальные этапы биографии этого человека, исколесившего буквально все континенты, все уголки нашей планеты! Я, например, уверен, что, если мечте человека о полете на Луну суждено осуществиться в более или менее ближайшем будущем, то на титрах первого лунного документального фильма мы, несомненно, встретим то же знакомое имя Романа Кармена.

Мне впервые пришлось видеть, как работает Кармен, на военном параде в Гаване 2 января 1961 года, когда кубинский народ праздновал двухлетие своей революции. Худощавый, необычайно подвижной, в легкой белой рубашке, с такими же белыми седыми волосами над красным, как у индейца, лицом, обожженным солнцем всех широт земли, он мелькал по центральной площади кубинской столицы с такой быстротой, что нам иногда начинало казаться, будто Кармен двоится и троится у нас в глазах.

Вот он только что стоял на правительственной трибуне, прижимая к глазу свою довольно-таки увесистую камеру и приставив чуть ли не к самому лицу Фиделя Кастро большой, как дуло малокалиберной пушки, объектив, снимал кубинского премьер-министра самым крупным планом. И уже мы видим, как он бежит через площадь, торопясь запечатлеть какое-то замеченное им издали интересное лицо бойца, шагающего в шеренгах народной милиции.

Пять минут спустя его рубашка белеет на крыше восьмиэтажного дома у края площади. Видно, как он снимает зенитных пулеметчиков, охраняющих небо Гаваны. Потом подбирается к самому обрыву крыши и «берет» панораму парада. А еще через полчаса низко над площадью пролетает шумный трескучий вертолет, и на вираже машины в совершенно открытой с боков кабине мы видим пристегнутого ремнями к сиденью того же неизменного Кармена, который так же, с камерой у лица, бесстрашно свесился над пустотой и снимает, снимает, снимает... И невольно думаешь: черт возьми, как хорошо, что есть в кино такие вот люди, бесконечно влюбленные в свое нелегкое дело, самоотверженные и смелые, готовые лезть хоть к дьяволу в зубы, лишь бы мы с вами, сидя в темноте зрительного зала, могли хоть на момент заглянуть сквозь светлое окно экрана в самые далекие уголки земного шара, где происходит что-нибудь важное, интересное, новое.

Кадры, снятые тогда Карменом и его товарищами, проходят перед нами в конце фильма. Завершая собой красочный рассказ об острове свободы, на экране развертывается внушительное зрелище торжественного смотра вооруженных сил и боевой готовности кубинского народа. Идут колонны пехотинцев революционной армии, везут пушки, едут по площади могучие танки и маршируют бесконечные отряды народной милиции — вооруженный народ Кубы — мужчины и женщины с автоматами у бедра или с винтовками за плечами — истовые, строгие, торжественные. Но хотя ты видишь много оружия и грозной боевой техники, видишь суровые, решительные лица, все же не мрачная готовность к боям и смерти, не тяжесть нависшей над страной опасности, а радостная праздничность, веселая, светлая вера в себя, в свое большое и счастливое будущее царит на этом народном торжестве.

По-моему, главная заслуга авторов фильма «Пылающий остров» в том и состоит, что они сумели уловить и передать нам вот эту типичную черту сегодняшней Кубы. В жизни кубинцев сейчас порой самым причудливым и странным образом сочетаются военная суровость и веселая, бьющая через край радость освобожденного народа. Причем в этом сочетании всегда ведет, преобладает и побеждает радость. Это характерное для Кубы настроение народа передает зрителю весь фильм в целом и особенно удачно его отдельные кадры и сцены. Недаром так живо реагируют зрители на счастливо найденный эпизод, где молодая красавица кубинка, старательно подкрасив губы, открывает ящик своего стола, чтобы спрятать туда губную помаду, и там среди всяческих женских туалетных принадлежностей мы видим большой вороненый пистолет. Образ вполне типический — она и в самом деле такая, эта пышная южная красавица Куба, полная молодости, счастья и веселья, но ни на миг не расстающаяся с оружием на боевом взводе.

Сценаристы Генрих Боровик и Роман Кармен, без сомнения, удачно нашли и ту рамку, которая как бы обрамляет весь фильм, — историю маленького кубинского мальчика. Они отыскали чудного паренька, который к тому же носит удивительно символическое имя — Буэнавентура, что в переводе значит Хорошая (или добрая) судьба. Имя это словно становится образом всего фильма, рассказывающего о новой, доброй судьбе кубинского народа.

Мы видим впервые Буэнавентуру, когда мальчик, покачиваясь в седле за спиной отца, спускается на лошади с гор Сьерры Маэстры в школьный городок, где ему предстоит учиться. У него очень выразительная пытливая мордочка, и, глядя в объектив камеры, он порой не может удержать веселой плутовской улыбки. Авторы ведут свое киноповествование о Кубе, как бы рассказывая этому юному кубинцу о его солнечной родине, обновленной революцией. И умное, то сосредоточенно-серьезное, то ребячески-веселое лицо Буэнавентуры на всем протяжении фильма время от времени на момент возникает на экране, словно мальчик внимательно, с захватывающим интересом следит за красочным кинорассказом.

Рассказ и в самом деле по-настоящему красочный: без конфетности яркие, сочные цвета фильма хорошо передают богатую природу Кубы — темную зелень пальмовых рощ и плантаций сахарного тростника, голубую кайму океана, глубокое синее небо солнечного дня и поразительной красоты закаты с нежнейшими переливами всех оттенков. Но он красочен не только в буквальном смысле. Авторы сумели на небольшом плацдарме документального фильма развернуть очень разнообразный и широкий познавательный материал, довольно всесторонне показывающий нам сегодняшнюю жизнь Кубы. Это удалось потому, что в фильме много операторских находок — подлинно емких, красноречиво лаконичных и полных настроения кадров, счастливо подсмотренных сцен, великолепно подобранных типажей. Чего стоит одно данное крупным планом темное и морщинистое лицо старухи с винтовкой за плечом — бойца народной милиции. Оно появляется всего на несколько кратких секунд, но с необычайной выразительностью передает зрителю мужественную решительность и высокий душевный подъем кубинского народа, передает даже больше, чем иные массовые сцены.

Впрочем, такие кадры, как крестьянский митинг, где участники «аплодируют» оратору, стуча широкими ножами «мачете», которыми на Кубе рубят сахарный тростник, или церемония вручения оружия бойцам народной милиции, когда каждый из этих мужчин и женщин, получив винтовку, вскидывает ее перед собой обеими руками торжественным клятвенным движением, словно принимает присягу,— эти кадры, где аппарат захватывает десятки и сотни людей, тоже очень красноречивы и выразительны.

Одно из самых волнующих мест фильма — траурные минуты в день годовщины гибели Камила Сьенфуэгоса. Пламенный революционер, близкий друг и соратник Фиделя Кастро, Сьенфуэгос погиб уже в мирные дни освобожденной Кубы — самолет, на котором он летел, был застигнут бурей, упал в океан, и даже тела Сьенфуэгоса не удалось найти. И в годовщину его смерти тысячи кубинцев пришли к океану, к берегам рек, несущих свои воды в тот же океан. Несметное множество самых ярких красивых кубинских цветов, букеты и гирлянды были брошены в волны океана, в быстрые потоки рек — народ как бы принес на бескрайнюю голубую могилу любимого героя гигантский венок и почтил его память минутами торжественного молчания. Эти кадры волнуют до слез безыскусным величием народной скорби и удивительной поэтичностью самого импровизированного обряда, поэтичностью, которая вообще в большой степени свойственна кубинцам.

В цветной материал фильма дважды врываются черно-белые куски. В первый раз это кадры старой кинохроники — странички невеселого прошлого Кубы. Вот сытая, надменная физиономия тирана Фульхенсио Батисты, а рядом с ним — знакомое нам лицо бывшего вице-президента США Никсона. Они явно довольны друг другом — хозяин и лакей — и, обмениваясь улыбками, поднимают бокалы с шампанским. А на улицах Гаваны полиция струями воды из брандспойта разгоняет очередную демонстрацию. Другой черно-белый кусок — свидетельство уже совсем недавнего времени. Это заснятые каким-то иностранным оператором кадры, показывающие тайную высадку одной из контрреволюционных банд в глухом уголке кубинского побережья. Только что вышедшие из моря террористы склонились над портативной радиостанцией, видимо, отправляя донесение своим хозяевам куда-нибудь во Флориду. Впрочем, можно не сомневаться, что с тех пор как эта сцена была снята, «десантники», конечно, уже получили по заслугам от одного из революционных трибуналов Кубы.

Эти черно-белые фрагменты совсем быстро промелькнули в фильме, словно темные тени прошлого, и тотчас же растворились, утонули в ярком цветном каскаде кадров сегодняшней кипучей, жизнерадостной, веселой Кубы. Но они и цветом и содержанием как бы подчеркнули обреченность и невозвратимость мрачного старого мира, навсегда отброшенного прочь народной революцией.

Я могу много говорить о том, что мне понравилось в фильме, и совсем мало — о том, что не понравилось. Это последнее даже вовсе не относится к чисто кинематографической стороне, а касается отдельных кусков текста, сопровождающего картину. В тексте много удач и находок, но все же порой он не поднимается до уровня изобразительных качеств фильма. Иногда он слишком вял, а иногда, наоборот, в нем звучат нотки излишней выспренности. Это последнее, по-моему, особенно нетерпимо: когда на экране происходят такие волнующие, полные истинного внутреннего пафоса события, от текста ждешь предельной сдержанности, энергичного лаконизма — сами события настолько горячи, что всякая излишняя «горя-

честь» слова только мешает воспринимать их. Но это замечание, быть может, субъективно и сделано уже «с придиркой», потому что фильм настолько хорош, что его хочется мерять самой большой меркой, а в общем-то текст очень неплох. Других же недостатков в картине, признаюсь, я не усмотрел.

Убежден, что всякий зритель обязательно полюбит Кубу, посмотрев этот фильм. И не может быть иначе — чувствуется, что авторы «Пылающего острова» сами сердечно и душевно полюбили кубинскую землю и кубинский народ и сделали все возможное, чтобы передать эту свою любовь зрителям. Неравнодушные, горячие глаза все время смотрели в визиры съемочных камер, и горячими глазами теперь смотрит эту картину советский зритель.

Я представил себе, как встретят «Пылающий остров» там, на Кубе. Непосредственные, пылкие кубинцы сразу же ощутят, с каким глубоким чувством дружбы и любви к ним сделан фильм, и они, так сказать, вернут его авторам эту любовь с процентами в темноте зрительных залов. Мне легко вообразить, какими бурными криками восторга будут встречены кадры, посвященные Фиделю Кастро, параду в Гаване, школьному городку в Сьерре Маэстре, новогоднему вечеру учителей. А какой бурей негодования, свистом и грозными выкриками отзовется в зале появление ненавистной физиономии Батисты или сцена высадки террористической банды. И какими громовыми аплодисментами увенчают кубинские зрители в конце сеанса этот кинорассказ об их родной стране, сделанный руками и устами их настоящих больших друзей из Советского Союза, успевших хорошо узнать и от души полюбить солнечный, теплый остров свободной территории Америки. Можно только позавидовать Роману Кармену и его товарищам в предвидении этого успеха.

Я не знаю, сумел ли я в этой рецензии выполнить требование моего симпатичного и грозного редактора и написал ли я о фильме «так, чтобы чувствовался кинематограф». Но зато я знаю, что в том кинематографе, который мне показали Роман Кармен, оператор Василий Киселев и звукооператор Виктор Котов со своими товарищами, по-настоящему чувствовалась Куба, подлинный дух ее нынешней жизни и верный характер ее славного, доброго, пылкого и мужественного народа. А это, наверное, главное.

Г. КАПРАЛОВ

Устремленные в будущее

К немому фильму «Тихий Дон», созданному в начале тридцатых годов, кинокартине «Поднятая целина», выпущенной в канун Великой Отечественной войны, герасимовской трилогии «Тихий Дон», экранизациям рассказов «Пастух», «Судьба человека», «Жеребенок» в кино прибавилось еще одно шолоховское произведение — трехсерийная картина «Поднятая целина» *, поставленная на киностудии «Ленфильм».

Экранизация классической книги Михаила Шолохова — это попытка кинематографистов найти еще одно применение прекрасному оружию, выкованному выдающимся советским писателем в борьбе за утверждение нового мира.

Мастера, создавшие киноленту «Поднятая целина» в тридцатые годы, имели в своем распоряжении материал лишь первой книги романа. Авторы нового фильма опирались уже на законченное произведение. Это и облегчило и осложнило задачу. Облегчило потому, что теперь оказались прочерченными до конца все сюжетные линии, завершенными в своем развитии все образы. Усложнило потому, что вырос объем романа и, значит, потребовался куда более точный отбор материала, более глубокое осмысление и новая организация его по законам не литературного, а кинематографического изложения.

Надо сразу сказать, что фильм «Поднятая целина» не стал таким событием в нашей кинематографии, как, например, экранизация «Судьбы человека». Причины этого коренятся в работе и сценаристов и особенно режиссера. Уже первые две серии фильма прошли по экранам, вызывая противоречивые чувства: и радости и разочарования. Завершающая серия, хотя и наиболее удачная из трех, не изменила этого восприятия.

Чем же привлекает фильм, и почему в то же время он не встал в ряд с лучшими экранизациями шолоховских произведений?

При всей своей исторической конкретности роман «Поднятая целина» остро актуален, отвечает на самые глубокие духовные запросы современного со-

* Сценарий Ю. Лукина, Ф. Шахмагонова. Постановщик А. Иванов. Оператор В. Фастович. Художники А. Векслер, Н. Суворов. Композиторы О. Каравайчук (1-я и 2-я серии), Ю. Левитин (3-я серия). Звукооператор Г. Сальe. «Ленфильм».

ветского человека. Требовательная дума большого художника-гуманиста о путях народа к счастливой жизни пронизывает каждую страницу романа, в котором судьба человеческая прослеживается в ее прямой связи или в соотнесении с судьбой народной. История каждого героя книги рассматривается в потоке общего исторического движения масс к коммунизму.

То, что еще совсем недавно казалось делом лишь отдаленного будущего, ныне уже откристаллизовывается в реальной повседневности. Трудиться и жить по-коммунистически стало практическим лозунгом миллионов. От первых ленинских субботников, от первых коммун идет в наши дни живая революционная эстафета. Какими же были те, кто в тревожную пору под грозовым горизонтом, когда еще решался вопрос «кто кого?», начинали эту эстафету? Михаил Шолохов незабываемо рассказал о них. И мы сегодня с особым волнением вглядываемся в гремяченских запевал, в тех, кто поднимал колхозную новь — большевиков Семена Давыдова и Макара Нагульнова. В тяжелые годы, когда деревня делала первые шаги, чтобы выбраться из трясины собственничества, они стремились каждый свой поступок и помысел рассматривать в свете высокого коммунистического идеала.

При перенесении романа на экран именно образы Давыдова и Нагульнова выдвинулись на первый план. Сценаристы Ю. Лукин и Ф. Шахмагонов, стремясь как можно бережнее, полнее воспроизвести на экране страницы классической книги, но вынужденные жертвовать многим, не упустили в то же время ничего существенного из рассказа об этих героических бойцах ленинской партии. И именно в образах председателя колхоза и секретаря партийной ячейки Гремячего Лога наиболее сильно выразился пафос картины, поставленной режиссером А. Ивановым.

Правда, П. Чернов, играющий Давыдова, в первых двух сериях словно бы еще вживается в роль. Он несколько скован, суховат. Зная по книге, что будет делать и как поступит в каждом случае его герой, он не всегда проходит с ним путь исканий и сомнений, тревог и мучительных раздумий. Его Давыдов иногда слишком легко (в этом вина и режиссера) находит нужные ответы, сразу разгадывает загадки, которые то и дело ставит перед ним жизнь Гремячего. Шолохов же пишет: «Хутор был для него — как сложный мотор новой конструкции, и Давыдов внимательно и напряженно пытался познать его...»

Но чем дальше развивается действие, артист играет лучше, все свободнее чувствует себя в роли, и прекрасная душа рабочего-краснопутиловца, самоотверженно помогающего партии поднимать деревню из тьмы к свету, открывается все полнее и ярче.

Есть в трилогии эпизоды, когда артист убеждает до конца. Вот, побледнев от волнения, едва сдерживая крик ярости и боли, Давыдов рассказывает Разметнову о своем страшном детстве, преподает ему урок классовой ненависти и непримиримости. Вот на собрании гремяченцев Давыдов на виду у врага как бы присягает в своей неотступной верности партии и народу, в готовности тут же пожертвовать жизнью во имя священного долга коммуниста. Революционная страстность, убежденность Давыдова, его неподкупная преданность народному делу, большевистская целеустремленность воплощены актером сильно и убеждающе. Особенно удалась Чернову сцена бабьего бунта, когда его Давыдов и негодует, и жалеет осатаневших баб, и понимает всю трагическую безвыходность своего положения, и находит в себе мужество даже горько улыбаться. «Из-за вас же, проклятые! Для вас же делаем... И вы меня же убиваете...» — укоряет он обманутых кулацкой агитацией женщин.

В третьей серии у Чернова больше возможностей показать своего героя думающим, разгадывающим гремяченский «мотор». Здесь и разговор с Шалым, и столкновение с Устином Рыкалиным, и другие эпизоды. И артист отчетливо доносит пытливую, беспокойную давыдовскую мысль.

Волнующе показано, как революционный моряк с Балтики, краснопутиловский слесарь стал своим человеком для гремяченцев, как потянулись к нему люди. И сам Давыдов принимает каждую радость и боль односельчан как свою собственную. Но особенно волнует его, что казаки начинают все глубже постигать смысл и красоту коллективного труда, великую правду политики партии. Радостью озаряется лицо Давыдова, счастье переполняет его душу и мешает говорить, когда Агафон Дубцов приносит три заявления — свое и товарищей — с просьбой принять их в Коммунистическую партию. Сколько сердечности в голосе председателя, когда он обращается к пришедшему, смотря на него влюбленными глазами: «Это очень трогательный факт и большое событие...»

В лирических сценах с Варей Харламовой Давыдов открывается еще с одной стороны. Как тонко показывает артист, что в этом грубоватом, прямолинейном, далеком от лирической мечтательности человеке живет тоска по чистой, глубокой, разумной любви. Законы новой нравственности руководят им, и, встречаясь с Варей, он уже не прячет глаза, как в сценах с Лушкой, не сдвигает смущенно кепку на нос. Нет в его душе какого-то беспокойства, и ощущение некоей вины, неловкости уже не тяготит его.

Давыдов остается в памяти зрителей как бесконечно родной человек, жизнь которого, пока вражеская пулеметная очередь не оборвала ее, была пре-

красным устремлением в коммунистическое будущее.

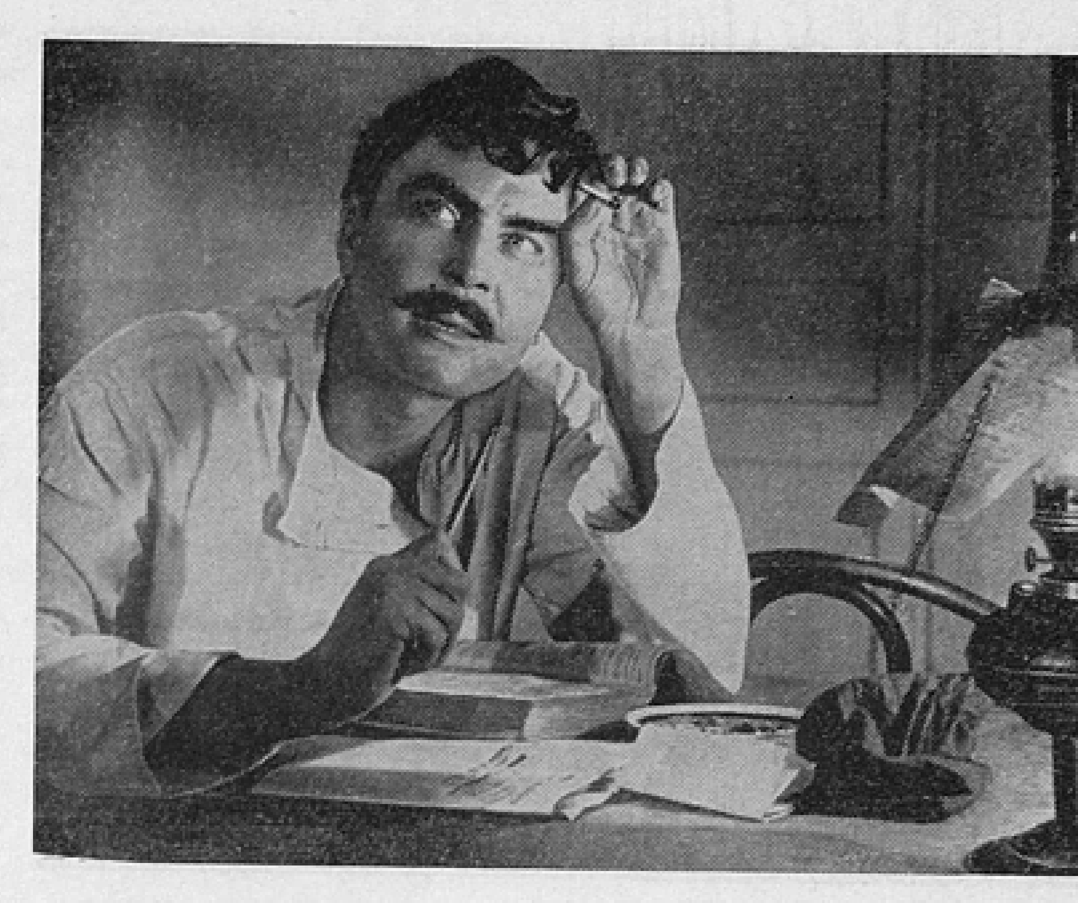
Незабываемый образ Макара Нагульнова создал Е. Матвеев. Это, бесспорно, крупнейшая работа талантливого артиста. Сыграть такую роль — творческое счастье. Артист сумел великолепно распорядиться предоставленным ему художественным богатством. Ему удалось постичь сокровенное «зерно» образа, его живую душу, и он играет Нагульнова с подлинным вдохновением, создавая переливающийся всеми красками жизни, неповторимо обаятельный характер. В образе, как будто бы предельно бытовом, жанровом, артист, следуя за Шолоховым, находит и трагические, и комедийные, и романтические краски.

«Я весь заостренный на мировую революцию» — этими словами Нагульнова можно определить сквозное действие его роли. Матвеевский Макар живет, как бы непрерывно созерцая ту прекрасную жизнь, созданию которой он служит не только разумом и сердцем, но и каждой жилочкой, каждым своим нервом. Взгляд Нагульнова—Матвеева часто полон какого-то захватывающего восторга, его голубые глаза горят огнем, и весь он словно светится. О гремяченском секретаре говорят, что живет он как во сне. Но его сон — не бесплотная греза размягченного мечтателя. В Нагульнове соединились захватывающая, поглощающая всего человека революционная мечта и неукротимая энергия, бешеный напор, стремление действовать немедленно и неудержимо.

Удивительно чист душою этот уже немало повидавший на своем веку казак. К нему не прилипла зараза «хлеборобской собственности», которую он люто ненавидит.

Полон истинного драматизма и одновременно глубоко комичен эпизод расправы с Банником. Когда Нагульнов — Матвеев диктует Баннику расписку в том, что он, Банник, «есть скрытая контра», но отныне не будет Советскую власть «обругивать и досаждать ей», а будет «терпеливо дожидаться мировой революции, которая всех нас — ее врагов мирового масштабу подведеть под точку замерзания», он творит, как поэт, охваченный благородным замыслом и горящий огнем священного вдохновения. Но то, что эти высокие слова и грандиозные масштабы всерьез применяются Нагульновым к жалкому Баннику, трусливо поглядывающему на макаровский наган, создает острый комедийный эффект.

Как это ни странно на первый взгляд, но можно с полным правом сказать, что матвеевский Нагульнов все время как бы слышит музыку революции. И потому-то такими удачными по замыслу оказались кадры, в которых Нагульнов, уснув, видит себя конником времен гражданской войны, видит на цветущих лугах хороводы празднично одетых, ликующих людей. Он, Нагульнов, восседает на коне как бесконечно счастливый победитель, чьим мужеством и



«Поднятая целина». Е. Матвеев — Нагульнов

кровью куплена радость людская. К сожалению, это единственный случай, когда режиссер решился расширить рамки строго повествовательного действия, сказать средствами кино о прошлом героя, поэтически приоткрыть его внутренний мир.

Что бы ни делал Макар, какие бы ошибки по своей горячности и политической незрелости ни совершал, зритель на его стороне. Он понимает опрометчивость некоторых нагульновских действий, но еще больше восхищается и любуется им, предельно искренним, безоглядно преданным революции. Его отношение к Нагульнову определяется меткими словами одного из героев романа: «путаник, но ведь страшно свой же».

Исключение из партии Нагульнов воспринимает как акт величайшей несправедливости. Он не мыслит для себя жизни вне ее рядов. И смертельная мука в его глазах, безмерная скорбь во всей вдруг обмякшей фигуре. А затем — взрыв ярости по адресу замаскировавшихся врагов, трагическая сила протеста против попытки отнять у него партбилет. Все эти резкие психологические переходы артист передает правдиво, искренне, с подлинным перевоплощением.

Поэзией, высокой романтикой согреты, на первый взгляд, бытовые сцены, когда Нагульнов изучает английский язык. Он как будто бы на ощупь пробует дорогие его сердцу слова «революция», «коммунизм», которые «по всему миру коренья пустили».

Образ предельно достоверен, конкретен, принадлежит определенному времени и среде и в то же время по-шолоховски масштабен.



«Поднятая целина». П. Чернов — Давыдов, Л. Хитяева — Лушка

Матвеев превосходно играет не только там, где требуется открытый темперамент, где нагульновская горячность как бы выплескивается через край, но и в тех сценах, в которых сложная, тонкая духовная жизнь его героя скрыта от посторонних глаз. Таковы все эпизоды с Лушкой. Нагульнов предстает в них как человек, умеющий быть удивительно чутким, сдержанным, душевно деликатным. Его любовь горда, трагична и рыцарски благородна. Шалая, своекорыстная бабенка не достойна столь высокого чувства, но все же оно прекрасно и возвышенно. Оно лишь по случайности досталось той, которая не сумела его оценить.

Блестяще сыгран П. Черновым и Е. Матвеевым эпизод, когда после изгнания Лушки из Гремячего друзья обсуждают печальный и жестокий финал их любви к этой женщине. Тяжело на сердце у каждого из них, но они стремятся скрыть свои раны, помочь друг другу сохранить достоинство, превозмочь боль. Тонкий, сложный подтекст диалога точно уловлен и донесен артистами.

Последнее появление Макара в фильме показывает его безмерно счастливым. Он подкараулил врага. И вот в окне давыдовского дома появляется оживленное, озаренное радостью близкого боя лицо Нагульнова. Он торопит Давыдова. И они уходят на последний в их жизни подвиг — прекрасные, гордые и непобедимые в великой правде, за которую борются советские люди...

Удача образов Давыдова и Нагульнова не случайность. Это результат взыскательной работы режиссера с актерами. Тщательной проработкой отдельных фигур, эпизодических ролей режиссер как бы пытается возместить неполноту народных сцен, которым порой не хватает настоящей широты, многоголосия сложной, естественно развивающейся жизни. Таковы, в частности, эпизоды собраний, в которых не ощущается истинного накала разноречивых страстей, бросавших казаков из стороны в сторону. Среди массовых эпизодов выделяются построенный на резких контрастах бабий бунт и драматически напряженный эпизод, в котором казаки, прочитавшие статью И. В. Сталина «Головокружение от успехов», отказываются поддержать Половцева и порывают с заговором.

Ход народной жизни, революционного преобразования деревни передан через ряд выделенных как бы крупным планом эпизодических персонажей. Правда, и здесь не обошлось без потерь, иногда весьма существенных.

Так, авторам фильма пришлось пожертвовать многим в образе одного из основных героев — Андрея Разметнова. Ф. Шмаков достоверно, точно по типажу играет председателя Гремяченского сельсовета. Но в картине Андрей лишился своей трагической биографии. Опущены и последующие события его личной жизни, описание которых принадлежит к числу самых поэтических, лирико-философских страниц романа.

Однако, думается, что подобная утрата была неизбежна при перенесении на экран такого крупного произведения, как шолоховский роман. Но, даже понимая всю необходимость сокращений, нельзя не упрекнуть авторов фильма за то, что они «потеряли» Кондрата Майданникова — существенно важный для главной мысли романа образ. Мучительный путь середняка, с кровью отрывающегося от своих быков, от жалкой, но поработившей его собственности и постепенно обретающего счастье в коллективном труде, в новой колхозной жизни, почти неприметен в фильме. Сцены с Майданниковым — наиболее слабые, откровенно иллюстративные. Таков и эпизод, когда Кондрат решает подать заявление о вступлении в колхоз, такова и его ночная беседа с Давыдовым.

Значительно удачнее разработаны и сыграны роли Ипполита Шалого, Агафона Дубцова, Устина Рыкалина. Участие в борьбе народа за лучшую жизнь, ощущение своей ответственности за общее дело пробуждают в этих людях скрытые до сих пор богатые духовные силы.

Мастерски играет Дубцова Е. Лебедев. За те несколько мгновений, пока Агафон, с трудом подыскивая слова, объясняет Давыдову мотивы своего решения вступить в партию, перед нами как будто бы развертывается вся биография вчера еще темного и

забитого крестьянина, который теперь постиг большую, перевернувшую всю его жизнь правду и тем самым становится сознательным творцом истории.

Выразителен эпизод, когда большой, кряжистый, могучий Ипполит Шалый (его психологически глубоко и сильно играет А. Абрикосов) стоит растерянный, ошеломленный всеобщим вниманием и наградой, которую он впервые в жизни получает за свой простой, но, оказалось, столь почетный и нужный труд. Еще более примечательна сцена, в которой этот скрытный, молчаливый человек резкими вопросами в присутствии всех гремяченцев помогает разоблачать двоедушие Островнова.

Хорош и Устин Рыкалин в исполнении Н. Крючкова. Этому одаренному актеру за последнее время нередко приходится играть малосодержательные роли. Тем радостнее, что в «Поднятой целине» Крючков создал своеобразный, сложный характер человека, которому, как и другим честным казакам, Советская власть, колхозный строй позволили развернуть плечи, понять разумность творческой жизни.

Менее интересно, менее ярко, чем можно было ожидать, выглядит в фильме дед Щукарь. Его роль играет опытный артист В. Дорофеев, который впервые выступил в образе Щукаря двадцать с лишним лет назад в первой экранизации «Поднятой целины». Дело здесь, нам кажется, не в актере, а в общей трактовке данного образа.

Дед Щукарь не так прост, как кажется при первом знакомстве с ним. На первый взгляд, это образ сугубо комический, но в действительности — трагикомический. Щукарь — маленький человек, которого, как и миллионы других, обделил за своим столом жестокий собственнический мир. Он обрек его на вечное мытарство. Активность Щукаря оборачивалась для него бесплодной суетой. Выбитый однажды из колеи, он так и не мог уже в нее попасть. Лишь на закате своих дней Щукарь впервые ощущает, что вокруг делается что-то важное, хорошее, и, никогда не знавший жизни осмысленной и полезной, он тянется к этому новому. Его смешная, тщеславная и в то же время глубоко трогательная привязанность к Давыдову и Нагульнову где-то идет именно от стремления ухватить хоть кусочек настоящей жизни, почувствовать себя тоже человеком.

Если бы дружба Щукаря с Давыдовым и Нагульновым была бы для старика лишь показной, шутейной, то он не стал бы после гибели героев «нелюдим, неразговорчив». Надо обратить особое внимание на эту потрясающую шолоховскую деталь. Самый болтливый, балагурящий без передышки персонаж романа стал вдруг нелюдимым и неразговорчивым.

Мягко, с благородной драматической сдержанностью играет Дорофеев один из последних эпизодов, в которых Щукарь, охраняющий могилу Давыдова, встречает Варю Харламову. С удивительной чуткостью, старик, не сказав лишнего слова, спешит оставить девушку наедине с дорогой могилой.

Думается, что за счет, например, такого чрезмерно растянутого и вообще не обязательного эпизода на полевом стане, когда Щукарь умудрился сварить лягушку, можно было бы глубже охарактеризовать этот истинно народный образ.

В движущейся панораме исторических перемен, переживаемых Гремячим, особая роль отведена Лушке Нагульновой и Варе Харламовой. По-разному складываются их судьбы, различное влияние оказывают эти женщины на близких им людей.

Внешне Лушка, какой ее показывает Л. Хитяева, не похожа на описанную Шолоховым казачку «с дегтярно черными глазами» и «сухощавой статной» фигурой. Но характер Лушки схвачен актрисой верно. Хитяева глубоко почувствовала цепкую хищность, беззастенчивое стремление своей героини жить сладко и без труда. Самое выразительное у актрисы — глаза, в которых, как это описано в романе, порой видится «что-то трогательное, почти детски беспомощное». Но часто они смотрят с вызывающей насмешливостью и делаются недобрыми, циничными, всезнающими.

Если Лушка расчетливо-переменчива, потаенна, может показаться и простодушной, и хитрой, и приветливо-ласковой, и гордо-надменной, то Варя вся открыта, и каждое движение ее чистой юной души как на ладони. Такую роль играть особенно трудно, а для Л. Егоровой роль Вари была к тому же актерским дебютом.

Во второй серии Егорова играла бледно и вызывала опасения за судьбу образа. Но в третьей серии она драматически сильно передала и девичью застенчивость Вари, и ее жаркую, чистую любовь, и непереносимое отчаяние, что «каменюка холодный, незрячий, такой слепец прижмуренный» Давыдов не замечает ее чувств, и первое умиротворенное счастье, и невыплаканное горе, и светлую надежду на будущее.

«Поднятая целина»





«Поднятая целина». Е. Матвеев — Нагульнов, П. Чернов — Давыдов

И Лушка и Варя теряют своих любимых. Убит Тимофей Рваный, с которым Лушку связывала себялюбивая жадность до радостей жизни. Изгнанная из хутора, она уходит под осуждающими взглядами односельчан. Какое куцее счастье достанется ей там, за пределами Гремячего, раз здесь, в родном хуторе, она умудрилась, прожив всю юность, проглядеть двух замечательных людей.

Страшное горе свалилось на плечи Вари, даже не дождавшейся свадьбы с любимым. Но от могилы Давыдова она идет с просветленным лицом, потому что любимый помог стать ей еще лучше, открыл дорогу в будущее.

Без упрощений, по-шолоховски многосторонне показан в фильме темный мирок, что пытался противостоять и даже перейти в наступление против светлого, социалистического мира. Каждый из врагов изображен психологически подробно, мазками весильными и резкими.

В хорошем, остром рисунке разработана роль Банника Л. Кмитом. В последнее время Кмит смело перешел на острохарактерные роли. Его работа в «Мичмане Панине» над ролью боцмана, истового в своей преданности господам и лютого в тупой ненависти к революционерам,— одна из лучших в фильме. Запоминается Кмит и в роли Банника. Такой ядовитый, злобный, подло ухмыляющийся, готовый каждую минуту схватить за горло собственник мог кого угодно вывести из себя, а не только вспыльчивого Нагульнова.

Отлично сыгран П. Глебовым Половцев с его театральной позой, фальшивой романтикой, предельной внутренней опустошенностью отщепенца, чувствующего неправоту и бесчовенность своего дела.

После удачно разработанной роли есаула Листницкого в фильме С. Герасимова «Тихий Дон» столь же успешно справился и с ролью шляхтича Лятьевского молодой артист И. Дмитриев.

Трудно в чем-либо упрекнуть В. Чекмарева, убедительно показывающего хитрого, умно маскирующегося врага — Островнова. Однако образ, созданный в фильме, упрощен по сравнению с тем, как он дан в романе. В картине Яков Лукич почти лишен самостоятельного значения и развития.

Отмечая серьезную, в целом очень бережную работу сценаристов над экранизацией романа, нельзя не видеть и ее недостатков. Некоторые страницы книги буквально переносятся на киноленту. Если в фильме «Судьба человека» те же драматурги творчески смело, как бы заново, с учетом возможностей и особенностей кино «перекладывали», «переводили» прозаическое произведение на язык другого искусства, то здесь эта работа порой выполнялась весьма робко.

Фильм иногда дробится на ряд отдельных, как бы самостоятельных эпизодов, лишается внутренней цельности, поэтического единства, теряет динамику, действие затормаживается, становится информационным. Особенно это ощущается в первых двух сериях. К тому же создается впечатление, что деление на серии в этом фильме вызвано условиями кинопроката, а отнюдь не художественными требованиями.

В самом деле, можно ли зрителю, пришедшему смотреть вторую серию, скажем, через неделю, а то и через месяц после просмотра первой, сразу же предлагать эпизод исключения Нагульнова из партии? Этот эпизод находится в теснейшей, нерасторжимой связи со всем, что зритель должен был только что, непременно только что, узнать, пережить и чем должен был до глубины души взволноваться, чтобы по-настоящему почувствовать и оценить происшедшее на бюро райкома. Сейчас же ощущение такое, словно произошел досадный разрыв киноленты, как во время неудачного сеанса.

Можно назвать ряд современных западных фильмов — «Сладкая жизнь» Ф. Феллини, «Рокко и его братья» Л. Висконти и другие,— действие которых развертывается на экране в течение трех и более часов. Думается, что и «Поднятая целина» могла бы уложиться в фильм примерно такого же объема. Тогда бы исчезли длинноты, действие стало бы собраннее, динамичнее, как это и произошло в последней серии, в которой авторы вынуждены были сконцентрировать почти все события второй книги романа.

Динамичные, психологически яркие портреты Давыдова, Нагульнова, Половцева, Островнова и других героев мастерски сделаны оператором В. Фастовичем. С большой экспрессией снят эпизод пахоты. Кинокамера передает и огромное напряжение труда и упорство изнемогающего, но не сдающегося Давы-

дова. Но эти кадры кажутся почти случайными в общем изобразительном решении фильма. Чаще всего аппарат лишь бесстрастно фиксирует события. Порой даже возникает ощущение, что на пленку снята театральная постановка. В этом надо упрекнуть прежде всего режиссера, который отказывается от поисков истинно кинематографических решений даже тогда, когда они прямо продиктованы книгой.

«Вот и отпели донские соловьи,— пишет Шолохов,— дорогим моему сердцу Давыдову и Нагульнову, отшептала им поспевающая пшеница, отзвенела по камням безымянная речка, текущая откуда-то с верховьев Гремячего буерака... Вот и все!» В книге авторское лирическое отступление естественно, оно производит огромное впечатление. Но когда в ходе эпического киноповествования, в котором ни разу до этого не использовался авторский комментарий, неожиданно звучат те же слова, они оказываются не подготовленными художественным строем фильма. Откуда он, чей это голос? И почему режиссер отказался от того, чтобы то же чувство, ту же боль выразить с помощью могущественных средств искусства, на язык которого он попытался перевести шолоховское произведение?

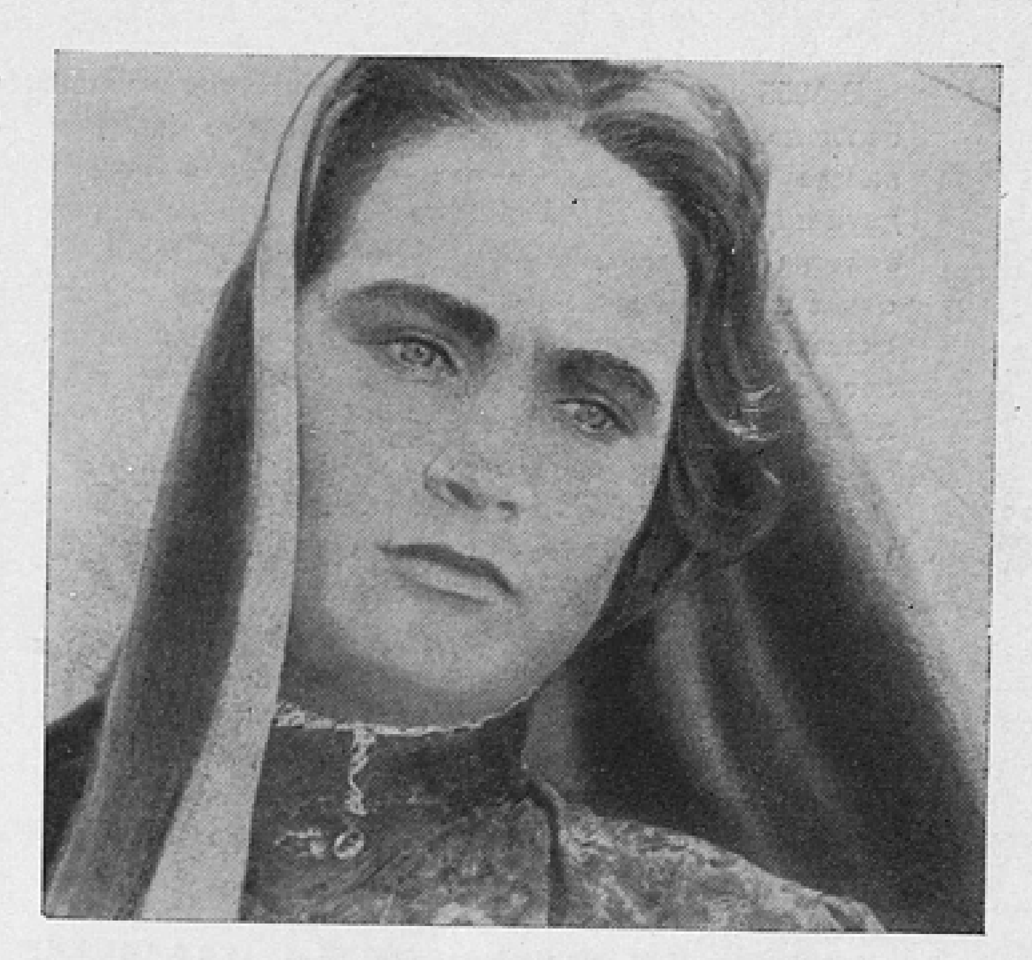
Беден и финал фильма: показанная во весь экран доска с надписью «Колхоз имени Семена Давыдова». Этот сюжетный ход подсказан авторам сценария книгой. В поле, наблюдая за мальчонкой Федоткой Ушаковым, Давыдов думает о счастье подрастающего поколения, о жизни, когда «машина будет все тяжелое работать за человека», когда «из колхоза станет коммуна, и — смотри еще — назовут ее впоследствии именем путиловского слесарька Семки Давыдова...». Однако использован этот ход кинематографически невыразительно.

В одном из первых вариантов сценария были кадры, в которых умирающему Давыдову казалось, что он вновь «впередсмотрящий» и вглядывается в морскую даль, уверенно рассекаемую могучим кораблем. Можно оспаривать такое решение, но нельзя не оценить попытку сценаристов отыскать пластическое выражение того, что Шолохов передал емким, налитым вдохновенной силой словом. Заключительным кадрам кинотрилогии недостает и поэтического, философского аккорда, так мощно завершающего роман.

При всех просчетах и недоработках сценаристов и режиссера встреча с героями «Поднятой целины» состоялась. Лучшие кадры фильма, созданные актерами образы помогли тому, что дорогие сердцам миллионов Давыдов и Нагульнов стали еще дороже и ближе.

Американский литературовед профессор М. Слоним выступил в феврале этого года в газете «Нью-Йорк таймс» с рецензией на английский перевод второй книги «Поднятой целины». В рецензии, громоздя один домысел на другой и произвольно, в духе антисоветских вымыслов истолковывая книгу, он, между прочим, писал: «Поскольку события начала тридцатых годов потеряли свою актуальность, «Урожай на Дону» (под таким названием вторая книга романа вышла в США.— *Г. К.*) является сегодня историческим романом даже для русского читателя». Тут же Слоним пытается утверждать, что Шолохов якобы «описывает примитивных мужчин и женщин и наилучшим образом выражает их инстинктивные порывы».

Для чего американскому профессору понадобились подобные, мягко говоря, передержки?


«Поднятая целина». Л. Хитяева — Лушка


«Поднятая целина». Л. Егорова — Варя



В 1955 году М. Шолохов говорил о предполагаемом завершении романа «Поднятая целина»: «Содержание второй книги — это ожесточенная борьба двух миров: тьмы и света. В сущности, это последняя схватка в великой борьбе «кто кого?». Это будет ответ на вопрос, поставленный еще в донских рассказах. В этой схватке и с нашей стороны не обошлось без жертв. Но побеждает новое, побеждает колхозный строй, социализм».

Вот этого-то основного содержания книги — «ожесточенной борьбы двух миров» — и не хочет видеть Слоним. Так прочитать истинное содержание романа — значит признать и шолоховский, подтвержденный всей историей вывод: «побеждает социализм».

По той же причине Слоним стремится представить Давыдова, Нагульнова и других героев романа «примитивными» людьми. Этот кульбит избавляет профессора от необходимости говорить правду о глубочайшей идейности строителей нового мира. Ведь признать это — значило бы опять-таки прийти к выводу, что побеждает социализм.

Советский читатель, люди доброй воли во всем мире воспринимают произведение Шолохова как огромный вклад в современную идеологическую борьбу, как выдающееся событие в истории мировой литературы. Герои Шолохова, прокладывавшие первые борозды на целине, небывалым историческим всходам которой дивится ныне мир, близки советским героям, прокладывающим первые борозды в космосе. Герои Шолохова видели в своих мечтах прекрасное будущее, которое сегодня стало настоящим. Коммунисты Давыдов и Нагульнов — наши единомышленники, современники. Их жизнь — вдохновляющий пример для миллионов советских людей. В этом — одна из причин непреходящей силы романа. В этом и ценность фильма, созданного по великой книге Михаила Шолохова.

В. СУХАРЕВИЧ

Жизнь и житие

Есть одна черта, которая особенно роднит автора сценария фильма «Евдокия» писательницу Веру Панову, режиссера Татьяну Лиознову и актрису Людмилу Хитяеву — это верность быту простых людей. Смело и воинственно утверждают они в своих столь различных произведениях забытую многими истину — богата, многокрасочна, сложна жизнь простых людей в наше время, когда переделывается мир, идет великое созидание будущего. Надо только уметь показать правдиво и глубоко эту перестройку, происходящую во всем обществе и в каждой человеческой душе.

Прозу Веры Пановой делает поэтической именно это внимание к жизни самой простой. В сердцах обыкновенных женщин-работниц, колхозниц и скромных домохозяек из ветхих окраинных домов разглядела она чудесные россыпи самых высоких и благородных чувств, поступков, свершений. Татьяна Лиознова в своем первом фильме «Память сердца» сделала серьезную заявку на создание мужественного образа рядового советского человека — сельской учительницы. Актриса Людмила Хитяева представила нам галерею простых русских женщин, своеобычных, сильных характеров — от Екатерины Ворониной в одноименной картине до знакомых каждому и правдиво воплощенных на экране шолоховских героинь.

Разные масштабы дарований у писательницы, режиссера и актрисы, но в работе над фильмом «Евдокия» их объединило желание рассказать о жизни простой и необычайной, скромной и героической, радостной и жертвенной, рассказать без сочинительства и сюжетных выкрутасов, без кинематографических фокусов и ракурсов — тех чудес техники, которыми иные режиссеры заявляют о себе, когда героям сказать нечего.

Превращая свою повесть «Евдокия» в сценарий, Вера Панова поставила перед собой сложную задачу: показать и на экране повесть в самом изначальном смысле этого слова — как последовательное, внутренне цельное, эпически ясное повествование «об одной простой женщине. Об очень простой женщине и ее семье». И напрасно писательница в начале сценария дважды подчеркнула и диктор произнес, как бы извиняясь, слово «простая» — таких, как Евдокия, давно ждет экран, давно ждут советские зрители.

Семья — первая ячейка, основа государства. Эту формулу любят повторять довольно часто. А вот вглядеться и по-настоящему рассказать, что проис-

ходит в этой ячейке, как она растет, крепнет, начинает жить по-новому — этим почему-то не занимались мастера экрана. И поэтому фильм «Евдокия» * представляется мне прокладывающим очень верную и крайне заманчивую дорогу в область, слабо освещенную кинематографом.

«Евдокия» — киноповесть бытовая, в лучшем смысле этого слова, житейски достоверная. Я не сомневаюсь в том, что она очень нужна людям, очень современна, хотя и начинается «издалека». Повествует она об очень дорогих и близких нам людях. И говорить о ее достоинствах и недостатках надо, исходя из законов, которые авторы сами себе поставили, не забывая об огромной важности и ценности кинокартин такого жанра.

Итак жанр — повесть, жизнеописание. Герои — рабочая семья, время действия — от войны гражданской до Отечественной и далее — вплоть до послевоенных лет. Перед нами наши современники. У них особенность исключительная: Евдокия и Евдоким, люди бездетные, взяли на воспитание и вырастили пятерых чужих детей.

Вызволить человека из пожара, спасти утопающего — подвиг яркий, героический, но мгновенный. А все свое существование посвятить чужим детям, растить их, вызволять из бед, спасать от болезней, заблуждений, дурных черт — это дело всей жизни. А жизнь эта имеет не только свои заботы, печали, но и радости. И сколько их! Какие поразительные случаи и события, потрясения и восторги могут ожить на экране! Авторы фильма, как мне кажется, умышленно поставили своей задачей показать процесс воспитания как труд — будничный, повседневный, требующий спокойствия и выдержки. Истинная доброта скромна, настоящая нежность сдержанна, искренняя привязанность громко не заявляет о себе. Таковы супруги Чернышевы, и мать и отец,— они бережно, упорно растят детей, сами избавляясь в то же время от недостатков, чтобы быть достойным примером. И семья Чернышевых — как настоящий сад: здесь растут, расправляют на ветру листья, тянут к небу робкие побеги молодые деревца — тут не только злую страсть проявить, резкое движение сделать неловко.

И вот это и есть то главное, что определило актерскую и режиссерскую трактовку основных образов фильма. На редкость просты, жизненно достоверны образы Евдокима (Н. Лебедев) и особенно Евдокии (Л. Хитяева).

Почти каждого ребенка приводят в дом Чернышевых несчастья. Вот умер отец Евдокии, и у ее мачехи осталась дочь. Пришла она, открыла дверь и



«Евдокия». Л. Хитяева — Евдокия и Н. Лебедев — Евдоким

рухнула у порога. Тиф, скосивший всю семью, добрался и до девочки. Заплакала, запричитала об отце Евдокия — и тут же встала и уложила на сундук Наталью: «выхаживать надо». С базара привел Евдоким грязного, черного от пяток до макушки беспризорника, которого чуть было не убили за кражу — и сразу принялась усердно смывать с него грязь Евдокия. Обворовал своих благодетелей, сбежал Андрей, а затем снова вернулся, сидит на полу и хлебает щи из чугуна. Ворчит Евдокия: «Расселся!.. На полу кошки едят, а человеку за столом указано... Неси, Наташа, таз. Вставай мыться, малокровный!»

Слушаю я, как говорит эти слова с экрана Хитяева, и поражаюсь, насколько актриса верна правде жизни, нравам, живущим в рабочем быту: не принято в рабочем семействе выставлять свою доброту напоказ.

Многое в фильме сделано с подлинным знанием жизни, казалось бы, просто, но с той глубиной, которая позволяет по-настоящему вникнуть в человеческую суть характеров. Да, есть такие положительные, неторопливые и твердые, как скала, люди, подобные Евдокиму Чернышеву. Ни разу Н. Лебедев в этой роли не заговорил голосом умилительно ласковым, увещевающим, уговаривающим. Просты его доводы, неотразима логика, и только глаза всегда пытливо глядят на собеседника: Понял? Дошло? То-то, брат, добра тебе желаю...

Вера Панова — писательница, художественные образы которой на редкость емки, точны, вырази-

* Сценарий В. Пановой. Постановка Т. Лиозновой. Операторы П. Катаев, Ж. Мартов. Художники Б. Дуленков, А. Вагичев. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор Н. Кратенкова. Московская студия имени М. Горького, 1961.



«Евдокия». Л. Хитяева — Евдокия

тельны. Через весь фильм прошла лубочная картинка: восточная красавица, расположившаяся на диване в позе крайней неги,— такая, какой ее представляет базарный живописец. Мы увидели эту картинку еще в доме отца Евдокии. Потом она перекочевала в дом, который построили себе Чернышевы, и здесь снова заняла почетное место. Затем, когда вернулась с фронта дочь Катя и увидела знакомую одалиску, она с презрением сорвала эту мазню со стены и бросила на пол. Бережно подобрала «красоту» Евдокия. И в финале, когда собрались вместе все бесчисленные Чернышевы, когда уже трудно узнать «кто—кто», в новой квартире снова приколачивает картинку на видное место Евдокия, думая, что строгая Катя не приедет. А Катя на пороге. Слезами наполняются ее глаза. Свои у старой матери представления о красоте, и уважать их нужно!

Поразительный эмоциональный эффект дала в финале эта аляповатая картинка. Но, оглянувшись, мы невольно пожалели о том, что такого же драматического завершения судьбы каждого героя порой не было в фильме. Труд всей жизни предстал перед нами в живом чередовании забот, бед, открытий, тихих радостей и горьких печалей. Ну, а страсти человеческие, живые и яркие, что ж, они так и обошли рабочую семью?

Не это ли несколько обеднило фильм, сделало его порой монотонным?

Особенно обидно то, что даже по сравнению с повестью в фильме явно приглушены некоторые события, чувства и страсти. В повести, как и в фильме, Евдокия изменила мужу. Но реакция Евдокима на этот поступок была куда горячей и решительней. Мне, например, непонятно, почему Евдоким не побил Ахмета? В повести, опубликованной в «Ленинградском альманахе» в 1959 году, Евдоким Чернышев признается жене: «Я его сегодня чуть-чуть потрепал, а ведь если трахну серьезно, то ему живому не быть. И пойду я через тебя, дура ты баба, под строгую изоляцию, а детей куда денешь?»

Прочитав внимательно повесть, затем сценарий, потом посмотрев фильм, я установил, что в альманахе Евдоким Чернышев «чуть-чуть потрепал» Ахмета и пригрозил даже убить, в сценарии он его только спрашивает «тихо и грозно»: «Ты зачем опять явился?», а в фильме гроза совершенно миновала и произошел между соперниками душевный разговор. Смысл его такой: раз ты любишь мою жену, почему на ней не женишься? Ахмет отвечает, что ему не позволяет это сделать религия. И Чернышев пытается его мягко пристыдить: «Какая, к черту, вера... из-за предрассудка человеческую жизнь ломать!»

Вслушайтесь в то, что говорит герой. Ведь он, в сущности, уговаривает Ахмета жениться... на своей жене. Неужто так было и задумано: мусульманским предрассудкам противопоставить христианскую кротость и всепрощение? Неужто показалось более соблазнительным вместо жизни со всеми ее страстями, муками, столкновениями, которая кипела в этом эпизоде, создать новый фрагмент, по духу своему очень напоминающий житие великомученика и страстотерпца Евдокима.

Такое преображение — не единственная утрата драматизма, который был в повести. Много горестных, печальных, поистине драматических событий, которые были в книге, я не увидел в фильме. Мне показалось, что по пути: повесть — сценарий — фильм, герои все больше и больше утрачивали яркие черты, события — напряженность.

В повести были горячие страсти, тягостные переживания, горькие утраты и трудные победы. В фильме все это поутихло, обрело рассудительное спокойствие, благообразие, как будто решили хороших людей оградить от дурных поступков и от внезапных бед...

Вот почему мне кажется, что некоторая монотонность и тот оттенок «жития» вместо жизни, который иногда ощущается в этом правдивом и жизнен-

«Евдокия». Н. Защипина — Катя, В. Зубков — Порохин



но достоверном фильме, порождены боязнью перед освещением действительности как она есть, со всеми ее радостями и печалями, победами и поражениями. Нет, не может быть жизнеописания в киноискусстве без сложных и острых кульминаций, которые мы обязательно должны увидеть и почувствовать. Переломом в жизни Черилышевых была гибельная страсть Евдокии, страшным испытанием для Евдокима явилась возможность потерять жену. Воображение подсказало ему всю тяжесть этой утраты. И пусть бы это воображение оказалось пылким, огненным и проявилось как необузданный гнев. А в фильме мы увидели умилительное всепрощение.

Так, если идти шаг за шагом по следам героев повести, можно без труда обнаружить, что в фильме освобождение героев от всего резко очерченного, неожиданного, даже дурного, но с большим трудом побежденного лишает их жизнеописание тех узлов, тех ударных моментов, в которые наиболее ярко раскрывается характер человека. Так невольно появляется оттенок умилительности, деловая правдивая биография порой подменяет историю духовной жизни героев.

История Чернышевых — в своем роде редкостная. Она могла бы стать «педагогической поэмой», если бы в ней ярче проявился духовный смысл происходящих событий, если бы люди открылись не только в ровном, последовательном развитии характеров, не осложненном взрывами и взлетами чувств, а в бурном и многообразном течении жизни, которое неизбежно приносит человеку и нравственные потрясения и душевные подъемы.

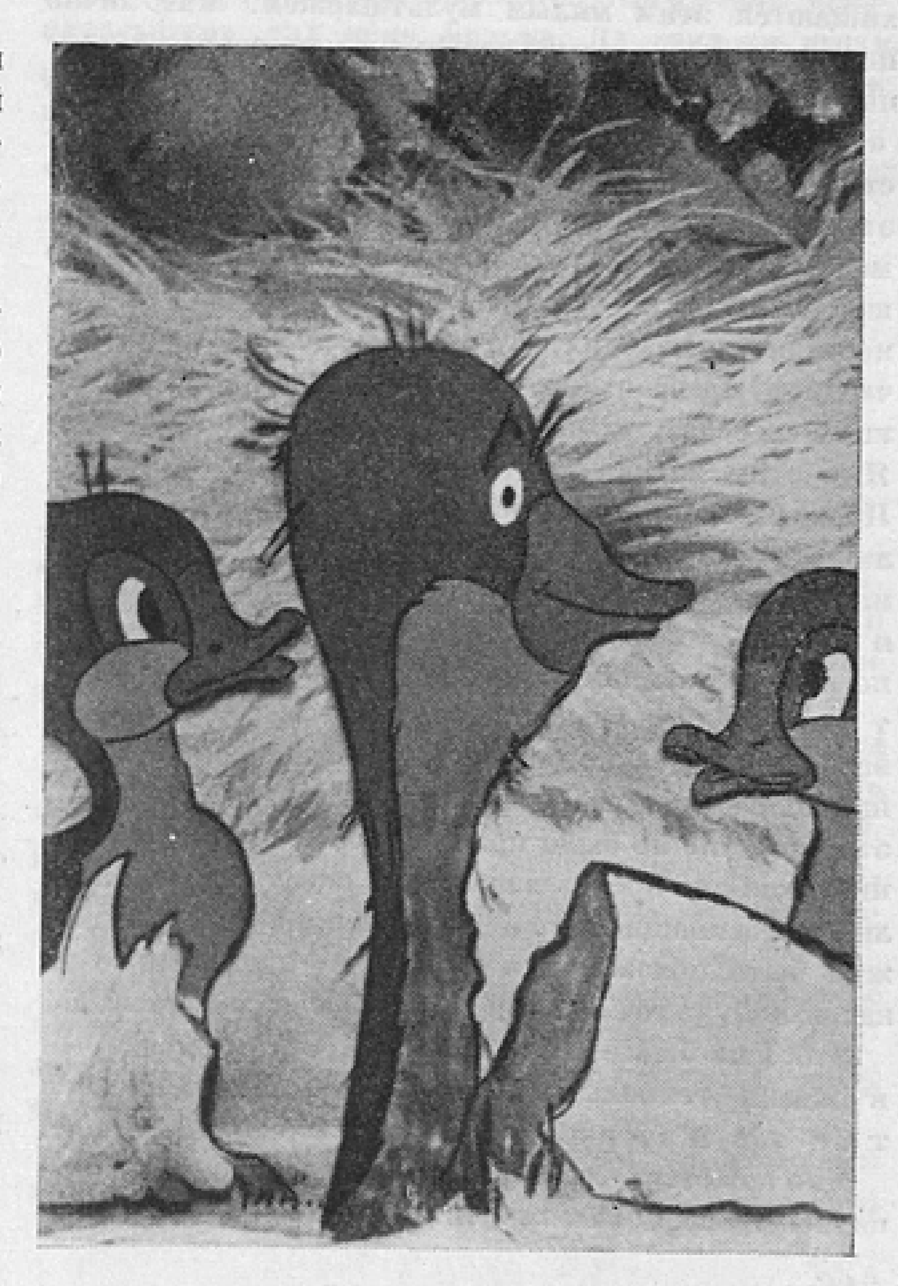
ГЕНРИХ НЕЙГАУЗ

История одного лебедя

Не только музыканты-профессионалы, но и все мало-мальски интересующиеся музыкой и нашими крупнейшими ее творцами несомненно с огромным удовольствием встретят фильм о жизни и творчестве одного из величайших композиторов современности С. С. Прокофьева *.

Я лично (а ведь я закоренелый приверженец музыки Прокофьева и знаком с ней около полустолетия) испытал большую радость, когда с неослабевающим интересом смотрел этот фильм. Кто-нибудь из наших кинокритиков, вероятно, сумеет найти какие-либо уязвимые места, дополнить фильм своими соображениями и пожеланиями. Я же в этом деле просто так называемый «культурный зритель», довольно хорошо знакомый с основной темой и материалом фильма. И как таковой, я фильм очень одобрил. История «Гадкого утенка», ставшая в нашем представлении символом становления таланта самого Прокофьева еще задолго до известного высказывания М. Горького (ведь не подлежит сомнению, что и для Прокофьева его «Гадкий утенок» был сочинением автобиографического плана), история эта, заимствованная из чудесной сказки Андерсена, радует зрителя (не говоря уже о слушателе, так как музыка ведь звучит!) прелестной, поэ-

* «Композитор Сергей Прокофьев». Автор сценария В. Комиссаржевский. Главные консультанты: Д. Кабалевский, И. Нестьев. Режиссер Л. Степанова. Оператор Ю. Беренштейн. «Моснаучфильм», 1961.



«Композитор Сергей Прокофьев». С. С. Прокофьев — «Гадкий утенок»



С. С. Прокофьев

тичной и остроумной мультипликацией (художник Ю. Меркулов). Зрители сразу замечают, что гадкий утенок чем-то похож на Сергея Сергеевича, и восхищаются этим милым мультшаржем. Мне лично показалось, что самая трогательная сцена — «узнавания», когда «лебеди» принимают бывшего «утенка» в свою семью и он после перенесенных страданий чувствует себя наконец счастливым, что этот момент мог бы быть показан немного ярче, тут, может быть, не хватает одного яркого завершающего кадра. Возможно, я ошибаюсь. Один весьма культурный зритель находил, что в фильме недостаточно подчеркнуто превращение самого Прокофьева из «утенка» в «лебедя», что этот «скачок» неясно ощущается. Я с этим замечанием не согласен. По существу, Прокофьев никогда не был «утенком», всегда лишь — «лебеденком»; если его и принимали иногда за «утенка», то это не его вина. Потому-то и не было «превращения» (пожалуй, только частично в общественном мнении), а было лишь р а з в и т и е, развитие грандиозное, такое, какое бывает у всех действительно больших композиторов, создающих новую эпоху в музыкальном искусстве. Конечно, это развитие не было прямолинейным и безошибочным, как это представляют себе некоторые наивные люди, считающие, что и д е а л ь н о е развитие должно быть похоже на п р я м у ю, проведенную из какой-нибудь точки земного шара в заоблачную высь.

Этого не бывает, как известно, ни в природе, ни в жизни гениальных людей, которые являются т о й ж е п р и р о д о й, только в лучшем ее виде.

Мне кажется, что в фильме хорошо показано развитие Прокофьева-композитора на фоне его документально представленной биографии. Конечно, нас, музыкантов, иногда слегка коробит, когда великолепная музыка «смонтирована», то есть в известный момент обрывается, служит только о б р а з ц о м данного сочинения, созданным в данное время. Но нам, музыкантам, приходится считаться с законами кинематографа, и потому мы не требуем, чтобы фильм был превращен в к о н ц е р т. Мы легко подавляем в себе наше огорчение, вызванное неизбежной фрагментарностью музыкального кинопроцесса.

Очень хорошо использованы в фильме фотографии молодого Прокофьева, его матери, которая сыграла огромную роль в пробуждении и становлении его таланта, его учителей, друзей — Глиэра, молодого Мясковского и других. Если мне дозволено «рассуждать», то я бы прибавил еще три фотографии: Прокофьев со своими двумя маленькими сыновьями (1930 г.) — можно было бы поместить ее где-то недалеко от эпизодов, посвященных «Пете и волку», где прелестно снята слушающая детвора; затем фото 1941 года: Прокофьев и Мясковский вдвоем — это мой любимый снимок,— на лицах обоих светится выражение такой искренней и глубокой дружбы, взаимного уважения и любви, что лучший художник-портретист, пожалуй, не мог бы сделать большего, чем сделал фотограф; и, наконец, Прокофьев в окружении своих товарищей — Шостаковича, Хачатуряна, Кабалевского, Шапорина и других (1945 г.).

Все эти снимки находятся в книге «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания» (Государственное музыкальное издательство, Москва, 1956). А так как тираж книги весьма небольшой, то наличие этих фотографий в фильме, который будут

«К о м п о з и т о р С е р г е й П р о к о ф ь е в». Деревня Сенцовка, где родился С. С. Прокофьев



смотреть миллионы, доставило бы зрителям несомненно большое удовольствие и обогатило бы их представление о замечательном советском композиторе.

Все музыкальные моменты фильма превосходны, и это не удивительно, так как играют такие мастера, как Ойстрах, Оборин, Ростропович, наш прекрасный оркестр под управлением Геннадия Рождественского... Не сочтите за «пристрастие», если скажу, что я бы с удовольствием увидел и услышал еще небольшой кадр—Святослав Рихтер, исполняющий ему же посвященную последнюю, 9-ю сонату Прокофьева. Не говорю уже о том, как хотелось бы увидеть самого автора, играющего свое сочинение, но, очевидно, это задача будущего художественного фильма.

Некоторые зрители считают, что в фильме слишком много цветущих яблонь, полей, лугов и лесов. Я этого не нахожу. Кадры прелестны. Они естественно разнообразят и украшают течение биографического повествования и доставляют удовольствие — мне, по крайней мере. Кроме того, эти кадры удачно подчеркивают кровную связь композитора с природой, именно с русской природой. К сожалению, не все поклонники Прокофьева чувствуют это так же ясно, они ценят в нем главным образом его богатейшую «выдумку», но ведь и эта гениальная способность выдумывать, то есть изобретать, есть часть прокофьевской природы — весьма и весьма русской природы.



«Композитор Сергей Прокофьев». Д. Ойстрах и Л. Оборин на даче С. С. Прокофьева на Николиной горе

Вероятно, профессиональные дискуссии о фильме уже имели место. В этой краткой статейке я не могу высказать всех своих мыслей, которые возникали у меня во время и после просмотра этого столь «волнительного» для меня фильма. Да вряд ли это и нужно. Главное же я сказал — фильм меня искренне порадовал.

А. ЗОРКИЙ

Солдатская наука — жизнь

Фильм «Прыжок на заре»*, снятый на киностудии имени М. Горького, рассказывает о жизни парашютистов-десантников. В картине нет исключительных событий, круто поворачивающих судьбы героев. Это — будни. Место действия — военный лагерь, небольшой провинциальный городок и небо.

По дороге с аэродрома возвращаются солдаты-парашютисты. Это не плакатно выполненный, бравый марш-проход из «Максима Перепелицы». Они маршируют не для того, чтобы зрители убедились, что солдаты — веселый и боевой народ. Они идут маршем, потому что солдатам полагается маршировать. И песню они поют не от избытка жизнерадостности авторов фильма. Это приказ старшины. На марше полагается петь.

Старшина отпускает солдат в увольнение. Но перед этим он заставляет их «по-десантному» прыгать через «козла». Зачем? Никакой логики в этом нет. Но есть логика армейской дисциплины. Приказы, которые кажутся зрителю смешными, не обсуждаются.

Правдивые «мелочи» сразу рождают ощущение жизненности картины. Это — внешняя правда деталей. Она вызывает к жизни и более глубокую правду содержания.

В фильме авторами был задуман своеобразный поединок солдата Андрея Воронкова (В. Костин)

* Сценарий Г. Березко. Постановка И. Лукинского. Оператор В. Гинзбург. Художники Л. Безсмертнова, И. Захарова. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор Д. Белевич. Московская киностудия имени М. Горького, 1961.



«Прыжок на заре»

и старшины Елистратова (В. Кашпур). Девятнадцатилетний Андрей, сын интеллигентных родителей, попал в армию, срезавшись на экзаменах в институт. Елистратов — кадровый военный, «службист». Уклад армейской жизни вмещает все его нехитрые радости и привычки. Каждый день в одно и то же время он делает одно и то же. И делает с удовольствием, проявляя рвение, «снимая стружку» с первогодков-солдат.

В жизнь Андрея Воронкова Елистратов вошел «Додоном» — человеком ограниченным и неинтересным. Вот одна из характернейших их стычек.

Старшина отпускает солдат в увольнение.

«Старшина. Ладно, идите!.. Только чтоб без этого... Аккуратно чтоб! Ясно?

Воронков. Никак нет, товарищ старшина. Не вполне ясно... Как понимать — без этого?

Старшина. ...а без того самого, чтоб явились вовремя, чтоб к десяти тридцати, как из пушки.

Воронков. Ах, как из пушки. Ну, теперь ясно».

Для командира и подчиненного разговор достаточно острый. Стоит поглядеть, как в это время в ярости — правда, под хохот зрительного зала — прищуривает глаза старшина. Андрею кажется, что выигрывает он. Он метит изысканно, высмеивая «неуклюжие соображения» старшины.

Но приглядимся внимательнее к Елистратову. Вот первая краска образа. Скуластое, некрасивое, мрачное лицо с каким-то угнетенным взглядом темных глаз — это старшина расстроен: нужно отпускать солдат в увольнение. И он всячески старается оттянуть этот момент, столь неприятный его сердцу...

Или другой эпизод. Елистратов проводит поверку перед приездом в училище генерала. В глазах его появляется блеск, в осанке что-то орлиное... Может быть, и впрямь почувствовал он себя генералом, приезда которого ждут? А к нему в пятый раз, звонко стуча каблуками, подходит солдатик: «Товарищ гвардии генерал, девятая стрелковая...»

Вот осторожно, будто боясь спугнуть, подходит старшина к детишкам Таисии Гавриловны, с которой Елистратова связало теплое, искреннее чувство. Вся фигура его выражает покорность и беспомощность перед этими ребятишками — ведь им не скомандуешь: «Лю-бить, раз-два!»

Актер Владимир Кашпур великолепно раскрывает в простом сложное. То его герой вызывает смех: даже дитё, по мнению Елистратова, должно носить фуражку на военный лад. То вдруг хочется помочь ему, досказать что-то, чтобы все увидели, какой это человек. То чувствуешь, что он и без всякой помощи убеждает людей в красоте и силе своего характера. Это значит — образ живет, образ многокрасочен.

Но, раскрываясь в нюансах актерской игры человеком благородным, значительным, внешне он остается таким же: замкнутым, неинтересным, придирчивым Додоном. И в этом подлинный драматизм Елистратова. Кажется, старшина мучительно не может найти выход своим чувствам, раскрыть другим то, что он переживает сам. Не может потому, что все существующее замыкается для него в одних рамках — рамках дисциплины, твердого, незыблемого уклада армейской жизни.

Дисциплина — в нее так или иначе входят поступки и чувства. Мораль, священное для старшины качество — честность представляют вариацию все той же дисциплины. Кажется, незамысловато. Но почему-то всякий раз принимаешь сторону этих грубовато-справедливых принципов.

Значит, дело не в том, кто как умеет выразить свои чувства, а в существе этих чувств. Значит, выигрывает все-таки старшина Елистратов, а не рядовой Воронков.

К сожалению, авторы фильма не нашли интересного продолжения спора старшины и Воронкова и не сумели по-настоящему раскрыть характер молодого солдата.

Когда боксер не выходит на второй раунд, болельщики разделяются на торжествующих и негодующих. Когда драматический герой «складывает перчатки», отказываясь продолжать бой, торжествующих в зале нет.

Образ Андрея «не дотянут» в фильме. Мыслилось так: Воронков и Елистратов должны столкнуться решительно. Каждый из них должен был раскрыть зри-

телям свою правду. Что-то Андрей мог и не уступить — ведь в нем много и хорошего. И старшина в этом споре должен был хорошенько «снять стружку» со своего солдата, чтоб Андрей предстал перед зрителями обновленным. Ясно, что от этого углубилось бы содержание фильма. Ясно, что чем острее развивались бы отношения героев, тем больший урок получил бы Андрей. Но в многочисленных перипетиях картины молодой герой выглядит почти безупречным.

Поймите правильно. Андрей не должен быть плохим — он должен быть сложным. И на уроках жизни собственным опытом должен открывать для себя новое. А вот этого в фильме нет. Поэтому слова его в финале: «С чего я взял, что мне в жизни можно все, просто потому что я существую? Что все люди должны заботиться обо мне, умирать за меня? Чем я лучше других?!» — выглядят скорее «концовочными», чем выстраданными.

Где же в драматургии фильма была допущена ошибка? Думается, в лирической линии — любви Андрея и Вари. Сцены первой встречи героев, смешной прогулки в музей и другие, необходимые, нужные для развития сюжета, повлекли за собой ряд эпизодов растянутых, лишних, где актерам нечем обогатить образы. Это и посещение Андреем Вариного дома, который без особой нужды стал и домом Таисии Гавриловны. И разговоры Вари и Таисии Гавриловны, а затем Таисии Гавриловны и Елистратова, Вари и Елистратова об Андрее. Эпизоды эти ослабляют драматургию и, главное, постепенно уводят нас от основной темы, превращая солдата Андрея в некоего героя-любовника, в перерывах между свиданиями заглядывающего в военную часть.

О чем же говорит фильм «Прыжок на заре»?

Давайте еще раз вернемся к старшине Елистратову. Вот растерянный, удрученный (это можно заметить лишь по глазам старшины — потускневшим, печальным) марширует он на левом фланге роты. Идет инспекторская проверка. Рота с песней должна пройти мимо генеральской трибуны. Но запевалы, Андрея Воронкова, нет в строю. Молча, в предчувствии неизбежного конфуза приближается рота к трибуне. Это смотрится с большим, правда, комедийным напряжением. Но какое хорошее, высокое чувство вдруг охватывает вас, когда старшина с отчаянной решимостью (где наша не пропадала!) затягивает песню. Честь десантников спасена, и солдаты орлами проходят мимо улыбающегося генерала. Старшину таким еще не видели: похорошевшим и даже каким-то лихим!

Вглядитесь в чувства, проявленные в этом марше. Здесь армейская честь, сила, гордость. А ведь все это было и в боях. И понимаешь: вот человек, в котором достоинства и настоящей смекалки русского солдата куда больше, чем в «зеленых вояках», окрестивших его Додоном.

В песне есть слова: «Умеют геройски за честь умирать простые советские люди». Слова эти идут от самого сердца старшины. Понимаешь, что это песня и о нем. Так растет образ — от почти сатирического к возвышенному. И весь смысл его существа живо раскрывается в следующей сцене.

Ночь. Перед боевой тревогой спят в казарме солдаты. Тускло поблескивают автоматы в пирамидах. На вешалке сомкнутые в ряд шинели, как знак чего-то сильного, слитого воедино, готового в любую минуту идти в одном строю. Все это мы видим глазами старшины, проходящего по казарме. И слышим голос диктора:

«Солдатская наука — это тысячи дорог, которые ты должен пройти, тысячи рек, которые ты должен форсировать, тысячи пуль, которые выпустишь ты и которые будут выпущены в тебя. Твой дед обучался ей на баррикадах Красной Пресни, твой отец или старший брат проходил ее на полях Смоленщины и в Подмосковье, а высший курс он усвоил на Дунае, на Одере, на Шпрее, врываясь с боями в старые города Европы. Он возвратил им молодость, свет солнца, жизнь. Вот что такое солдатская наука».

В этом монологе автора — глубокий человеческий смысл образа Елистратова. И пусть сам он не находит слов в минуты, когда нужно сказать значительное, пусть вместо этого он, чувствуя душевную неловкость, спросит: «Ну, как оно, настроение? Ничего? Все пообедали? Все сыты?» — мы уже знаем, что за этими словами кроется светлая, простая душа и великая сила любви к людям, которая заставит его в страшную минуту лечь на гранату, закрывая от взрыва людей.

Елистратов не просто солдат, возвративший городам молодость и свет солнца. Солдатская наука — жизнь. И в жизни человеку-солдату нужны отвага, решимость, сила. Но этого мало. Человек должен

«Прыжок на заре». В. Кашпур — Елистратов, В. Владимирова—Таисия Гавриловна



быть благороден, прямодушен, щедр. Елистратов, именно такой бесхитростный и обыкновенный, наводит на мысль о духовном богатстве человеческой личности. И поэтому он справедливо может быть поставлен в ряд интересных кинообразов героев-современников.

Елистратов — солдат, который стоит на страже молодости и мира наших городов. И для него это не профессия, а призвание, в котором он раскрывается как человек, как определенный характер нашего времени.

Поэтому мысли и чувства героев фильма «Прыжок на заре» выводят нас из узкоармейской тематики на широкую дорогу жизни.

ЛЕВ ГИНЗБУРГ

Лицо времени

Этот фильм создавался на протяжении примерно тридцати лет, его с различных «позиций» снимали различные операторы. Над иными кадрами судьба подшутила: предназначенные стать документами триумфа, они превратились в документы позора, и, напротив, то, что должно было запечатлеть страх и отчаяние, стало кинопамятником силе человеческого духа и мужества....

Речь идет о шведском фильме «Кровавое время», созданном Эрвином Лейзером. В архивах из тысяч километров отснятой пленки он выбрал немногое, но зато многое сказал: «Кровавое время» — рассказ о Гитлере и гитлеризме, о том, как пришли к власти фашисты и что они сделали с Германией и с Европой. Титры в начале фильма поясняют: кровавую историю гитлеризма надо знать, чтобы трагедия, пережитая человечеством, никогда больше не повторилась.

Подробно излагать содержание фильма — занятие, пожалуй, бессмысленное: раскройте учебник новейшей немецкой истории, перечитайте его — тем самым вы узнаете содержание картины Эрвина Лейзера. Большие и малые события нашли в ней свое отражение: первая мировая война, Версаль, революция и контрреволюция, мюнхенский путч, экономический кризис, безработица, борьба партий внутри Германии... На экране — деятели Веймарской республики, Гинденбург, финансисты, заводчики, дипломаты: Гитлер не сам пришел к власти, его к ней «привели», расчистили путь в надежде, что именно он «утихомирит» революцию и коммунистов. Это — пролог к двенадцатилетнему господству нацизма и пролог к фильму.

Персонажи пролога засняты в патетические минуты: они выступают с речами, присутствуют на официальных церемониях, сговариваются, торгуются — начало трагедии напоминает фарс. Трудно поверить в то, что господа в цилиндрах, с моноклями, смешно суетящиеся на экране (что это — кинокомедия из буржуазного быта?), играют не в скат, не в бридж, а в судьбы народов.

В сумятице двадцатых годов среди послевоенной накипи возникает потешная фигура человека с челкой и усиками: неудавшийся художник, недоучка, истерик. Эрвин Лейзер показал вехи его биографии. На увеличенных во весь экран фотоснимках из семейного альбома — невзрачный младенец, а затем школьник с туповатым лицом: такими обычно изображают второгодников. Портрет мамаши, аккуратной мещаночки. Папаша — добропорядочный чиновник. Эти снимки даны неспроста. В них — обвинение взбесившемуся мещанству, которое в определенных исторических условиях может причинить величайшее зло. Филистерская алчность, прожорливость и крохоборство возводятся в государственный принцип, тупая ненависть к инакомыслящим, к инакоговорящим, зависть к соседу, который кажется более удачливым, превращаются в «расовую теорию», жестокость мещанина оборачивается бараками и крематориями лагерей смерти, а второгодник с туповатым лицом становится «фюрером». Впрочем, автор фильма настойчиво подчеркивает и другое: Гитлер так и остался бы всего-навсего злобствующим неудачником, если бы его не наняли промышленные магнаты, не снабдили деньгами Тиссена, пушками Круппа, танками Флика, самолетами Хейнкеля, не предоставили в его распоряжение всю мощь германской индустрии. Мещанин оказывается на службе у монополий и с фельдфебельским усердием несет эту службу. Заключен союз между Гитлером и концернами, между Гитлером и генералами рейхсвера. Господа с моноклями покидают экран, остаются где-то за кадром, экран заполняют штурмовики, гестаповцы, эсэсовцы, оголтелые толпы с факелами в руках, вот появился Геринг, вот Гесс, вот Гиммлер и Франк — и Гитлер, Гитлер, Гитлер.

Фарс окончен. Начинается трагедия. Кровавое время....

Еще задолго до того как стать «фюрером», Гитлер написал свою книжку «Майн кампф», объявленную библией нацизма. Фильм — своеобразная иллюстрация к этому сочинению. Каждое «теоретическое» положение осуществлялось на практике, а кинохроника фиксировала все: лихорадочную подготовку к войне, «трудовую повинность», аресты, погромы, бессовестную нацистскую демагогию. Вот они стоят на перекличке, немецкие мальчики,— не шелохнутся, держат равнение, в глазах энтузиазм, вера.

— Откуда ты, камерад?— спрашивает правофланговый.

— Я из Пруссии!

— Я из Баварии!

— ...из Тюрингии!

— ...из Саксонии!

— ...из Дрездена!

— ...из Гамбурга!

И левофланговый заключает восторженно:

— Один народ! Одна кровь! Один райх! Один фюрер!..

Много кадров спустя вновь прозвучит этот текст, прозвучит как горькая и беспощадная ирония... Уныло бредут по Москве колонны немецких военнопленных — усталая, одичавшая масса, «битые фрицы», как их называли в те дни.

— Откуда ты, камерад?

— Из Пруссии...

— Из Баварии...

— Из Тюрингии...

Крах.

Но это — после, а пока что еще идет «обработка», мечется по Германии Гитлер, хрипит, неистовствует, выступает с речами, уговаривает, грозит, обещает, машет кулаками, гладит по головкам детей. «Фюрер» — отец, «фюрер» вас любит, «фюрер» принесет счастье.

Что стало с этими детьми, которых в «историческое мгновение» запечатлел объектив кинокамеры? Живы они или погибли под бомбами, задохнулись среди развалин, утонули в то роковое апрельское утро сорок пятого года, когда в последнем исступлении Гитлер приказал затопить берлинское метро? А если они живы, то, может быть, смотрят сейчас этот фильм и с отвращением вспоминают свое украденное, обманутое детство: с кого спросить, кому предъявить счет?..

... Ликовали дети, легковерные родители думали: кто его знает, может, действительно этот человек наделен сверхъестественной силой? Без боя, запросто, стал немецким Саар, и без войны проглочена Австрия, а потом — опять-таки без единого выстрела!— стер Гитлер с карты мира название «Чехословакия», и появилось слово «протекторат». Чудо!

Эрвин Лейзер в своем фильме показал, как это «чудо» произошло, вызвал на суд истории участников мюнхенского сговора. Навсегда запомнится улыбающийся Чемберлен, помахивающий на лондонском аэродроме текстом позорного соглашения: «Я привез вам мир!»

Первого сентября 1939 года началась вторая мировая война.

Кто увидит эти кадры, у того сожмется сердце от боли: польская кавалерия бросается навстречу немецким танкам, отчаянно сопротивляются защитники Варшавы...

Страданиям Польши в фильме отведено особое место. Отчасти это объясняется обилием материала: фашисты позаботились о том, чтобы их злодеяния были увековечены. В варшавское гетто Геббельс направил группу операторов, хотел порадовать «арийскую публику» занятным зрелищем—смотрите, мол, как мы образцово действуем! Вот трупы умерших от голода, а вот те, кто еще живы, но обязательно скоро умрут: не люди — скелеты. В домах гетто живут по тридцать шесть человек в одной комнате, спят посменно. Побираются дети гетто: «Может, даст, пан, хлеба?..» И фантасмагория— единственный в гетто трамвай. На круглом щите вместо номера — желтая звезда...

Польшу превратили в страну смерти. На ее земле были Освенцим, Майданек, Треблинка. Здесь гитлеровский генерал-губернатор Ганс Франк записывал в свой дневник тезис: «Если мы выиграем войну, тогда, по моему мнению, поляков, украинцев и все, что околачивается вокруг, можно будет превратить в фарш...»

Жгли, убивали, а потом — под самый конец— взорвали Варшаву. И это тоже заснято, как оседают, рассыпаются дома и как фашисты стреляют в жителей.

Кровавое время...

Гитлеровские войска вступают в Париж. Воют бомбы над Лондоном. Взят Амстердам. Взяты Брюссель, Копенгаген и над Норвегией — флаг оккупантов.

Двадцать второе июня 1941 года. Утро. Раненый в красноармейской гимнастерке с петлицами. Это— из немецкой кинохроники: гонят первых русских пленных, подталкивают прикладами. Всмотримся внимательней в лица — может быть, узнаем своих, пропавших без вести, наглядеться бы на них. Увели... Не успели...

Хмель побед. Рожи на экране: хохочущий Геринг, надменный, каменный Риббентроп, одутловатая физиономия Гиммлера. И опять Гитлер — уже не

просто германский «фюрер» — властелин мира: дошел почти до самой Москвы. И Ленинград — рядом.

Смотришь эти кадры в шестьдесят первом году, давят воспоминания, но знаешь: скоро покажут разгром фашистов под Москвой, Сталинград, а там... Двадцать лет назад, в сорок первом, было это не в кино, а в жизни. Чья кровь пролилась, кто отдал все, ничего не пожалел, чтобы случилось именно так, как показано в заключительной части фильма?

Бегут, покидают захваченные территории гитлеровцы, рушатся проволочные заборы концлагерей, сползает с карты Европы черное пятно оккупации. Война пришла в Германию. В последний раз появляется на экране человек с усиками — помятый, скрюченный, проигравшийся впрах... Бои на улицах Берлина... Капитуляция. Нюрнбергский процесс....

Нервное напряжение сменяется разрядкой, хочется перевести дух — сколько пережито за эту полуторачасовую экскурсию в «кровавое время»! И все же какая-то, сперва неосознанная, досада начинает овладевать нами; чем ближе к финалу, тем эта досада сильней. Казалось бы, все правильно: пронеслись по экрану огненные голуби «катюш», откатилась от сталинградских стен гитлеровская лавина, хроника (теперь уже не из нацистских архивов!) воспроизводит боевые налеты англо-американской авиации, штабы союзников... Кто же принес победу, кому принадлежит главный вклад? На этот вопрос фильм отвечает уклончиво, чувство строгой беспристрастности вдруг начинает изменять Эрвину Лейзеру — нехорошо. И вот идут американцы, американцы форсируют реки, возводят понтонные мосты, английские танки, английские генералы — изредка промелькнут советские пехотинцы, а потом — опять американцы... Так у Лейзера в фильме. А в жизни? Вспомним сорок первый, сорок второй, сорок третий годы, нашу надежду, наш постоянный вопрос о «втором фронте». Здесь хватило бы материала для иронии и для патетики: прозябание на западе и упорные бои на востоке — за каждую высотку, за дом, за деревню, а потом — за Киев, за Бухарест, за Варшаву, за Белград, за Софию, за Вену....

Все это говорится не из чувства высокомерия и не из амбиции. Мы ли не радовались победам наших боевых друзей, встрече на Эльбе?.. Но нельзя отдавать дань предрассудкам в фильме, который так горячо и талантливо обличает предрассудки, мракобесие, вражду между народами.

И еще об одном. «Кровавое время» нацистского владычества было временем не только страха, кошмаров и пыток. Это было также временем великой осознанной борьбы против зла, борьбы, которая велась и на фронте и в глубоком немецком тылу, в антифашистском подполье внутри Германии и в заводских уральских цехах. К сожалению, говоря о страданиях, Эрвин Лейзер очень мало говорит о борьбе. В его фильме мы не увидим ни советских партизан, ни французских маки, ни коммунистов Германии, оказавших беспримерное по героизму сопротивление Гитлеру. Вместо них на экран пришли участники «генеральского заговора», те самые, о которых жертва «кровавого времени», четырнадцатилетняя девочка Анна Франк, писала в своем дневнике:

«Их цель — создать после смерти Гитлера военную диктатуру, затем заключить мир с союзниками и снова вооружиться, чтобы лет через двадцать начать новую войну».

Таковы просчеты и слабости фильма, который тем не менее успел взволновать миллионы зрителей и добросовестно выполняет свою антифашистскую миссию. Можно поблагодарить его автора, но что сказать об операторах, безвестных «соавторах» Эрвина Лейзера? Кто эти люди? Какими глазами смотрели они на «объект съемки», что чувствовали? Перед чьим аппаратом проходили узники концлагерей, обреченные на смерть, на сожжение? Кому позировал Гитлер?

Недавно стало известным имя одной из «соавторш» Лейзера. Это — Лени Рифеншталь, личный кинооператор Гитлера, нацистская каналья, которая задалась целью увековечить каждый жест и каждое слово обожаемого «фюрера». Ныне мадам Рифеншталь благополучно проживает в Западной Германии. Не подумайте, что после выхода на экран фильма «Кровавое время» на ее след напала полиция. Нет, госпожа Рифеншталь сама заявила о себе, предъявила иск Эрвину Лейзеру и потребовала отчислений от его гонорара. В некоторых судебных инстанциях иск был удовлетворен.

При такой постановке вопроса создание документальных фильмов о кровавом гитлеровском времени — дело поистине накладное. Кто знает, может быть, в один прекрасный день к Эрвину Лейзеру заявятся пожилые, решительного вида господа, положат на стол исковое заявление и потребуют:

— Заплатите нам за наш труд. По личному распоряжению Геббельса мы снимали варшавское гетто. Помните, сколько там было трупов?..

И Эрвину Лейзеру придется платить, потому что в Западной Германии уважают «законность» и не дают в обиду тех, кто верой и правдой служил «кровавому времени».

Вот посмотрите: смешно суетятся на экране седые, аккуратные старички в цилиндрах, финансисты, магнаты, вот шествуют генералы, а вот и господин Глобке...

Но это уже начало нового, еще не созданного фильма: пролог напоминает фарс. Подумаем об эпилоге...

Г. ТРОИЦКАЯ

Вопреки музыке

Музыкальная комедия Р. Роджерса и О. Хаммерстейна «Оклахома» была поставлена в 1943 году и с тех пор не сходит с американской сцены.

Своему успеху она обязана отнюдь не либретто, достаточно банальному, где есть своенравный, но симпатичный ковбой, есть также своенравная и симпатичная девушка Керли, есть не по годам резвая тетушка Эллер и стопроцентный мелодраматический злодей Джод.

Успех спектакля определила музыка Роджерса, ясная, напевная и простая, тесно связанная с мелодиями народных песен. То веселая и задорная, то нежно задумчивая, она воспевает красоту степей Оклахомы, любовь и веселый нрав ковбоев. Не голливудских экранных героев, которые только и делают, что за кем-то гонятся, стреляя на скаку сразу из двух пистолетов, а простодушных конных пастухов, овеянных степными ветрами и опаленных солнцем.

Фильм «Оклахома» (сценарий С. Левиной и У. Людвига) был поставлен режиссером Ф. Циннеманом в 1956 году.

Успех или неуспех экранизации зависел прежде всего от отношения постановщика фильма к музыке Роджерса, от того, почувствует ли он и теперь, спустя столько лет, ее молодость и свежесть.

Но музыка оставила режиссера фильма равнодушным и не пробудила в нем сколько-нибудь активной кинематографической фантазии. Музыкальные номера — будь то лирическая ария Керли «О, что за день благодатный» или комический монолог Энни «Я не могу сказать: «нет» — идут в шаблонных тяжеловесных мизансценах, не способных выявить ни поэтичность музыки, ни ее веселый задор. Даже лучшие музыкальные номера — дуэт Керли и Лори и финальный гимн Оклахоме — даны в неинтересных и много раз виденных кадрах: крупным планом— лицо героя, раскрывающего рот... Не вносят заметного оживления и пляски, несмотря на всю бойкость ног старой тетушки Эллер и молодого ковбоя Уилла. Пытаясь как-то оживить танцы, балетмейстер вводит нечто вроде стриптиза: фермерские и ковбойские барышни бодро пляшут в белье образца прошлого века — рубашечках с бантиками и панталончиках с кружевами... Впрочем, и это сделано как-то нехотя, вяло.

И случилось неизбежное. Музыка, представляющая в спектакле его прелесть, здесь, в фильме, оказалась «заглушенной» равнодушным к ней изображением. Либретто, представляющее собой лишь костяк музыкального спектакля и не имеющее, разумеется, какой-либо художественной ценности, приобрело самодовлеющее значение, превратившись в нудную и примитивную мелодраму. Более того, вся эта история, укладывающаяся спокойно в четыре-пять частей, из-за музыкальных номеров была растянута на пятнадцать. Так музыка, не нашедшая достойного кинематографического воплощения в фильме, стала его бичом.

Можно бесконечно возмущаться пошлостью фильма «Рапсодия», но нельзя не видеть, что музыка вводится там очень умело. Все точно выверено и рассчитано, чтобы держать внимание зрителя и не давать ему скучать. Выверено холодно и цинично.

Авторы «Оклахомы» не дали себе труда поступить хотя бы так. Они не только сами не верят в идиллию, изображенную на экране, но и вряд ли надеются, что в нее всерьез может поверить зритель.

Это неверие сказалось еще и в другом.

В фильме резко сгущены мрачные краски эпизодов со злодеем Джодом. Если в музыкальной комедии его присутствие лишь создает необходимый драматический накал и двигает сюжет, то здесь Джоду придан острозловещий характер. В видениях деревенской девушки Лори этот Джод предстает в окружении изрядно потрепанных городских проституток, вызывающе танцующих вокруг нее, растерянной и беспомощной... Но Джод страшен не только в сновидениях. Во время свадебного торжества Керли и Лори он поджигает ферму и угрожает жизни молодых.

И вот в фильме оказываются вместе несовместимые составные части. Идиллическим картинам полей и очень домашнего паровозика, который стоит на станции часами и с которого легко спрыгнуть на ходу, резко противостоят кадры из этакой городской «драмы со злодействами».

Так авторы фильма сделали из музыкальной комедии Роджерса типичное изделие голливудского «ширпотреба».



В течение нескольких лет сотрудник Института истории искусств киновед Р. Н. Юренев работает над большой монографией по истории советской кинокомедии. Работа близится к завершению. Мы публикуем здесь вводную главу этого труда, в которой поставлены его основные вопросы. Советы, критические замечания наших читателей — кинематографистов и зрителей — помогут автору успешно завершить работу над интересной по замыслу книгой.

Р. ЮРЕНЕВ

Любимая народом

«Любимая народом»—справедливо говорят о кинокомедии. Кинозрители заметили, что очереди у касс всего длинней, когда идет комедия. Кинопрокатчики заметили, что наилучшие сборы приносят комедии. Журналисты заметили, что больше всего негодующих откликов, возмущенных писем в редакции вызывают комедии. Работники киностудий заметили, что наибольшее количество съемочных дней, «дублей», пленки, затрат, замен исполнителей, поправок, переделок, пересъемок требуют комедии! Не заметили всего этого, пожалуй, только историки и теоретики кино. О кинокомедии не только нету книг, но и обобщающих статей удивительно мало. Впрочем, существует великий мастер, чье творчество породило целое море исследований. Своей маленькой, трогательной фигуркой он заслонил от искусствоведов все остальные кинокомедии. «Не только Чаплин» назвал один польский автор свою тоненькую книжечку, в которой упомянул и других американских комедиографов, и французов, и итальянцев, и немцев, и мексиканцев, и англичан...

Современное состояние кинокомедии внушает тревогу, и хочется обратиться к накопленному опыту, почерпнуть в прошлом силы для будущего. Но это бесконечно трудно. Фильмов поставлено много—хорошие фильмы редки. Многие из них утрачены безвозвратно. О некоторых не сохранилось даже газетных рецензий, даже рекламных программ. Все ли фильмы забыты по заслугам? Не затерялись ли среди них неизвестные шедевры? Кинематограф еще очень молод, но многое уже успел позабыть. Кинематограф молод, а многие кинематографисты уже ушли, состарились, отстранились. В своих воспоминаниях они зачастую несправедливы. Чужая юность кажется наивной, своя— героической. Стенограммы дискуссий о кинокомедии, происходивших регулярно, как осенние дожди, однообразны и ясности не приносят...

Я видел много, много комедий. Некоторые давно, большинство — в работе над задуманной книгой. Одни — в кинотеатрах, переполненных народом, другие в маленьких просмотровых залах. Порой я задыхался от смеха, напрочь утрачивая критическую бдительность и академическое спокойствие. Порой я впадал в уныние. Иногда я терялся перед сложностью понимания нового, чаще отчаивался от неумения объяснить живучесть старого, неистребимость штампов. Теория комического не всегда и не все могла объяснить.

Теория комического, разработанная еще Аристотелем, при соприкосновении с конкретными художественными произведениями нередко оказывалась односторонней. Просматривая фильмы, понимаешь, что их создатели не слишком зачитывались Гоббсом и Буало, Гегелем и Лессингом, Жан-Полем Рихтером и Бергсоном. Мысли о комическом классиков марксизма и русских революционных демократов оказали на развитие советской кинокомедии значительное влияние, но и они объясняют не все. Достаточно ска-

зать, что, опираясь на эти мысли, советские комедиографы и кинокритики чаще всего судят о комедии как о сатире, тогда как в художественной практике сатирическая комедия встречается редко. Отсюда расхождение теории с практикой, неправильные оценки, неверное понимание функций, задач, художественных качеств фильмов. Отсюда боязнь многих талантливых кинодраматургов, режиссеров, артистов прикоснуться к комедийному творчеству.

«Опасный жанр» — так до сих пор еще называют любимую народом комедию на киностудиях.

Окажется ли кинокомедия опасной и для автора монографии о ней? Вероятно, окажется. Тема эта, во всяком случае, не из легких, и отчаяние, в которое не раз впадал автор, может передаться и читателю этой книги. Но не снисхождения ожидает от читателя автор. Он хочет сделать читателя соучастником нелегкого дела. Он надеется на заинтересованность читателя не только прошлым, но и будущим советской кинокомедии. Он опирается на любовь зрителя к веселому фильму. И если перед внутренним взором читателя возникнут художественные образы фильмов, улыбающиеся лица актеров, трудные судьбы режиссеров и драматургов, если читатель вспомнит забавные сюжетные ситуации, жизнерадостные мелодии, остроумные реплики, потешные трюки и если все это заставит его задуматься о судьбах советской кинокомедии, с уважением и благодарностью оценить ее нелегкий путь — значит, эта книга писалась не зря. Если же при чтении книги читатель обрадуется хорошему в нашей жизни и разгневается на дурное, если он посмеется над уходящим прошлым и улыбнется счастливому будущему, автор будет вознагражден сторицею.

Не посягая на изложение теоретических основ комического и заботясь исключительно лишь о том, чтобы быть верно понятым, я счел необходимым кратко коснуться некоторых теоретических вопросов, вернее, заранее договориться с читателем о содержании искусствоведческих терминов и понятий, с которыми ему придется сталкиваться при чтении книги. Термины «смех», «комическое», «сатира», «юмор», «жанр», «трюк» и другие, понятные и привычные с первого взгляда, разными авторами применялись по-разному и, следовательно, могут быть по-разному и поняты. Я попытаюсь раскрыть свое понимание этих употребляемых мною чуть не на каждой странице слов.

Итак, несколько слов о смехе, комическом, комедии.

Искусство комедии воздействует через смех. Вызывая смех, оно сообщает зрителю, читателю, слушателю идеи, чувства, знания, жизненные наблюдения авторов. Искусство комедии основано на комическом, содержащемся в жизни. Искусство способно осмыслять, концентрировать, усиливать, ослаблять, трактовать, изменять, объяснять комический материал действительности.

Смех в основном выражает радость, удовольствие. Качества смеха бесконечно разнообразны. Смех может быть радостный и грустный, сквозь слезы. Смех может быть добрый и гневный, умный и глупый, гордый и задушевный, снисходительный и заискивающий, презрительный и испуганный, оскорбительный и ободряющий, наглый и робкий, дружественный и враждебный, иронический и простосердечный, саркастический и наивный, ласковый и грубый, многозначительный и беспричинный, бесстыдный и смущенный. Можно еще и еще увеличивать этот перечень: веселый, печальный, нервный, истерический, физиологический, животный; может быть даже унылый, даже скучный...

Оттенки смеха так же разнообразны, многочисленны и тонки: от скользнувшей по губам или мелькнувшей в глазах улыбки до оглушительного хохота, сопровождаемого ужимками, слезами, коликами, судорогами. Даже русский язык, при всем своем великолепном богатстве, не в силах обозначить все оттенки смеха. Люди улыбаются, ухмыляются, скалят зубы, хихикают, смеются, заливаются, хохочут, грохочут.

Человеческие взаимоотношения, возникающие во время смеха, в связи со смехом, различны: люди осмеивают, насмехаются, изгаляются, подсмеиваются, трунят, выставляют друг друга насмех, пересмеиваются между собой, пересмеивают друг друга.

Человек может смеяться мысленно, про себя. Он может смеяться в одиночестве, своим воспоминаниям, мыслям, планам. Чаще всего — это сдержанные проявления смеха: улыбка, смешок. Смех над книгой — это скорее смех вдвоем, с автором книги, с героем книги. Но чаще и лучше люди смеются друг с другом. Смех заразителен. Можно смеяться, не зная отчего, лишь потому, что смеются люди вокруг. Смех усиливается

от увеличения количества смеющихся. Какой могучий хохот раздается над многолюдными стадионами, хотя поводы для него просты и однообразны: падения, ошибки игроков, появление на поле зрителя, кажущегося рядом со спортсменами мешковатым, неуклюжим. Давно замечено, что в больших цирках смеются лучше, чем в малых. Комедиографы театра и кино давно знают, что комедии надо просматривать, «прогонять» не в репетиционных комнатах, не в студийных маленьких просмотровых зальцах, а в помещениях больших, вместительных и переполненных. Комедийные кинорежиссеры при монтаже фильмов всегда страдают от невозможности проверить темп и ритм комедийных фрагментов на публике. На народе комедия воспринимается лучше, смех рождается чаще, подхватывается, растет.

Что же вызывает смех, может рассмешить человека?

Исчерпывающе ответить на это очень трудно—столь разнообразны могут быть причины. Однако замечено, что чаще всего смех вызывают несоответствия.

Теория комических несоответствий не является всеобъемлющей, исчерпывающей. Смех может вызвать и тонкая игра ума и состояние радостной веселости, основанной на ощущении свободы, гармонии, правоты. Но все же, чтобы осознать и объяснить возникновение смеха, лучше всего искать несоответствия.

Несоответствия формы и содержания, чувства и его проявления, намерений и достигнутых результатов. Несоответствия цели и способа ее достижения, действия — обстоятельствам, в которых оно производится, внутреннего состояния и внешнего вида. Несоответствия, которые вскрывают противоречия между новым и старым, добрым и злым, умным и глупым, полезным и вредным, прекрасным и уродливым, возвышенным и низким. Несоответствия, которые вскрывают отклонения от норм: люди слишком большие и слишком малые, слишком тучные и слишком тощие, люди рассеянные, неловкие, полураздетые, неряшливые, испачканные.

Конкретных несоответствий, встречаемых в жизни и могущих служить объектами комедийного искусства,— бесконечное множество, от самых простых, как, например, несоответствие яркого костюма возрасту франтихи, и до самых сложных, тонких, многозначительных, как несоответствие героя устремлениям народа, несоответствия тех или иных идей законам развития общества. Многие теоретики, начиная с Аристотеля, подчеркивали, что смех вызывают лишь неопасные несоответствия — те, которые не могут причинить страдания. Это замечание существенно, однако не всеобъемлюще, так как трудно установить те грани, за которыми начинаются опасность, страдание, страх.

Все жизненные несоответствия, способные вызвать смех, могут быть объектом искусства комедии.

Однако уже пора оговориться: смешное и комическое не одно и тоже. Различие между ними тонко, не всегда ощутимо, но тем не менее, существенно, особенно для искусства. Смех может быть вызван не только комическими несоответствиями, но и иными способами: от радости (например, при встрече друзей) до щекотки. Смех может быть вызван вином, наркотиками, веселящим газом, наконец, просто чувством физического удовольствия, сытости, тепла, здоровья. Это делает возможным рассматривать смех как физиологическое состояние. Глубокое замечание Спинозы, что смех есть радость и поэтому сам по себе — благо, может быть истолковано и с чисто физиологической точки зрения.

Понятие смешного шире понятия комического. Но комическое выше смешного. Комическое вызывает смех через мысли и эмоции. Мнение Бергсона, что комическое неэмоционально, что равнодушие является естественной средой смеха — глубоко неправильно. Только потому, что комическое эмоционально, оно есть область искусства.

Смешное — категория психологическая, комическое — эстетическая категория, наряду с трагическим, прекрасным, возвышенным. Смешное может и не иметь воспитательных функций, комическое их имеет. Смешное может и не иметь социальной окраски. Комическое всегда социально.

Явления природы могут быть прекрасны, ужасны, возвышенны, грозны, но не смешны. Смешные радуга, гора, дождь, река, прибой невозможны. А смешная луна возможна, ибо она напоминает человеческое лицо. Облако, приняв очертания человека, может быть смешным. Смешное дерево невозможно, но случайно напомнив собою человека или даже будучи подстрижено человеком, то есть неся следы его деятельности, оно может вызвать смех. Животные не бывают смешны.

Сами по себе они могут вызвать восхищение, отвращение, нежность, ужас, жалость, но не смех. Представьте себе смешную змею. Даже верблюд и жираф скорее удивительны. Но обезьяна смешна. Она похожа на человека. Собака может быть смешна, она слишком связана с жизнью, бытом, деятельностью человека. Медведь, вставший на дыбы и своими движениями напоминающий человека, может быть смешон. А цирковые животные, одетые в штаны и куртки, имитирующие людей, всегда комичны. Их дрессировка, одевание входят в цирковое искусство, входят в область эстетики. Комичность человекоподобных животных является одним из древнейших художественных открытий. Оно не перестает питать фантазию баснописцев, подробнейше разработано цирком и таит неисчерпаемые возможности для кино, которые пока что разрабатываются главным образом мультипликацией. Звери, наделенные человеческими страстями, обычно «унижают» эти страсти, делая их объектом осмеяния.

А раз комическое человечно, значит, оно имеет национальные и классовые различия, значит, оно может быть общественно-активным, направленным, целеустремленным, тенденциозным. Сознательность, человечность обусловливают идейность комического. Великолепное утверждение Маркса о том, что человечество, смеясь, расстается со своим прошлым, открывает огромные просторы для размышлений о социальной значительности и идейной активности комического.

Давно замечено, что одни и те же комические несоответствия не могут одинаково смешить людей разных национальностей и классов. Экономические и природные условия, быт, язык и трудовые навыки народов различны, и то, что смешно для конголезца, может быть печальным для бельгийца, то, что смешит американца, может возмутить китайца.

Рваные ботинки рассмешат скорее богатого, чем бедного. Неправильно производимая работа рассмешит скорее рабочего, чем торговца. Нормы человеческого поведения вырабатывались исторически в трудовых процессах, поэтому отклонения от этих норм могут оцениваться по-разному. Есть и возрастные различия в восприятии комического. Юность смеется охотнее старости. Национальные, классовые, возрастные различия сказываются на характере смеха, на его оттенках. Комическое несоответствие может вызвать у одних добродушный, у других гневный, у третьих снисходительный, у четвертых иронический смех. Оценка несоответствия играет весьма важную роль.

Интересно отметить, что, исследуя комическое, классики эстетики обращали внимание на несоответствия, обнажающие дурное, скрытое под маской хорошего, уродливое, притворяющееся прекрасным.

Аристотель говорил о комическом как об «уродстве, не причиняющем боли и вреда», в другом переводе — «безобразии, не причиняющем страдания и ни для кого не пагубном».

Гегель ограничивал область комического тем, «что уничтожает самого себя, ничтожным, ложным, противоречивым».

Бергсон писал: «Смешным может быть уродство, которое человек, правильно сложенный, в состоянии воспроизвести».

Из философов-материалистов определеннее всех высказался Н. Г. Чернышевский: «Безобразие — начало, сущность комического». И в другом месте: «Комическое есть внутренняя пустота и ничтожность, прикрывающаяся внешностью, имеющей притязание на содержание и реальное значение». Так же думал и Герцен, считавший, что «смех — одно из самых сильных орудий против всего, что отжило и еще держится бог знает на чем, важной развалиной, мешая расти свежей жизни».

Все эти мысли суммируются в формуле Маркса о смехе, как атрибуте расставания с прошлым.

Современные советские исследователи комического тоже придерживаются этой традиции. В «Основах марксистско-ленинской эстетики» мы читаем: «Возбуждая и развивая чувство комического, художник учит смеяться над отживающим и отсталым, используя разнообразные оттенки смеха и превращая его в важное оружие искусства».

Не может быть ни малейшего сомнения, что все эти мысли верны. Комическое действительно направлено в основном на разоблачение отрицательного, отсталого, уходящего, уродливого, мешающего развитию нового.

Однако не только разоблачение старого, но и утверждение положительного, прогрессивного, прекрасного, нового может быть уделом комедии.

Об этом классическая эстетика, как правило, умалчивает. Белинский, правда, писал

про «комизм веселый, улыбку юноши, приветствующего прекрасный мир», но и он отдавал преимущество критическим, разоблачительным качествам. «Комедия должна живописать несообразность жизни с целью, должна быть плодом горького негодования, возбуждаемого унижением человеческого достоинства, должна быть сарказмом, а не эпиграммою, судорожным хохотом, а не веселою усмешкою, должна быть писана желчью, а не разведенною солью, словом, должна обнимать жизнь в ее высшем значении, то есть в ее вечной борьбе между добром и злом, любовью и эгоизмом».

В страстных «должна быть, должна быть!» Неистового Виссариона конденсировался весь пафос критического реализма. Но ведь пафос реализма социалистического, при непременном отрицании дурных сторон жизни, все же состоит в утверждении, в воспевании хорошего, нового. Поэтому советская комедия, обнимая жизнь в ее высшем значении и в вечной борьбе между добром и злом, должна выразительно и наглядно показывать новое, ободряющее, прекрасное. Ее пафос не только в разрушении, но и в созидании.

Комические несоответствия разнообразны— это признают все. Но при этом не замечают, что смех могут вызвать не только несоответствия, разоблачающие дурное, притворяющееся хорошим, но и те несоответствия, которые обнаруживают хорошее, таящееся под личиной плохого. Новое, еще не осознавшее себя и не сбросившее старого обличья, может вызвать смех... Сильное, еще не испробовавшее своих возможностей и робеющее перед слабым, смешно. Доброе, стесняющееся своей доброты и хмурящееся, как злое, вызывает улыбку.

Комические несоответствия можно разделить на два основных вида. Назовем их положительными и отрицательными несоответствиями. Отрицательными назовем те несоответствия, которые раскрывают старое в новом, дурное в хорошем, ничтожное в многозначительном, слабое в сильном. Положительными назовем те несоответствия, которые, наоборот, раскрывают новое в старом, хорошее в дурном, многозначительное в ничтожном, сильное в слабом.

Это деление не нужно понимать схематично, как два лагеря противоположных, антагонистических несоответствий. Это скорее два полюса, две точки, между которыми существуют бесконечно разнообразные несоответствия. Многие из них не поддаются качественной оценке. Но все же из всех возможных способов классификации комических несоответствий наиболее естественным мне представляется деление их на положительные и отрицательные.

И те и другие несоответствия вызывают смех.

Но, как мы знаем, смех бывает разный. Отрицательные несоответствия вызывают смех гневный, презрительный, враждебный. Положительные — добрый, одобрительный, дружеский. При всем различии того, кто, где и почему смеется, при всех национальных, классовых, возрастных различиях комического это деление на два основных вида претерпевает изменения, но остается в силе.

Отсюда рождаются различные виды комического, различные жанры комедии. Подробнее об этом я скажу несколько ниже. Сейчас же важно понять, что раскрытие отрицательных несоответствий — задача сатиры, раскрытие положительных несоответствий— задача юмора.

Термины «сатира» и «юмор» имеют различное содержание. Я не имею сейчас в виду более узкое понимание слова «сатира» как жанровое определение обличительных стихотворений, излюбленных, например, Ювеналом, или обличительных комедийных пьес. Я имею в виду сатиру как гневное обличение, безжалостное осмеяние отрицательных явлений действительности в произведениях любых жанров искусства, будь то стихи, романсы, пьесы, карикатуры, плакаты, фильмы; сатиру — как способ отражения действительности в искусстве, выражающий острокритическое отношение к ней. Я не имею сейчас в виду слово «юмор» как способность воспринимать комическое, как особое чувство смешного. Я имею в виду юмор как добродушное, доброжелательное, веселое отношение к положительным явлениям действительности, юмор как способ отражения действительности в искусстве, выражающий дружественно-одобрительное отношение к ней.

Сатира побуждает нас смеяться над комедийным персонажем, вызывает чувство превосходства над ним. Юмор побуждает нас смеяться вместе с комедийным героем, порой вызывая желание даже подражать ему. Смешон Голиаф, мнивший себя непобедимым, но поверженный слабейшим. Он — объект сатирического осмеяния. Но может быть смешон и Давид, вначале робевший,

но затем, исхитрившись, победивший. Он объект дружелюбного юмористического отношения. Злорадствуя над Голиафом, мы радуемся вместе с Давидом. Мы смеемся вместе с такими героями комедий Аристофана, как Дикеополь из «Ахарнян», боровшийся с войной смешными, неожиданными средствами, но убедивший соотечественников в преимуществах мира, как Тригей из «Мира», смешно летавший на навозном жуке, но изловчившийся освободить богиню Мира из пещеры и возвратить крестьян к земледелию. Мы смеемся вместе с Фигаро над чванным Альмавивой, вместе с хозяйкой гостиницы Мирандолиной над ее обожателями. И если в профессиональном искусстве эпох классового общества положительные герои комедии довольно редки, то народное искусство, фольклор, дает неограниченное количество таких примеров. Мы смеемся вместе с Иванушкой-дурачком и с бывалым солдатом русских сказок, вместе с Моллой Насреддином, Карагезом, Петрушкой. Комические черты, грубоватый юмор часто служат для оттенения героических, романтических черт, органически сочетаясь с ними. Таков английский Робин Гуд, таков словацкий Яначек.

В социалистическом искусстве, воспевающем и утверждающем новые, социалистические идеалы, роль и значение положительных героев возросли. И это сделало наличие положительного героя одним из новаторских качеств советской комедии вообще и кинокомедии в частности. Чудак Волгин А. Афиногенова, Чеснок А. Корнейчука, герои и героини В. Шкваркина, А. Арбузова средствами подлинной комедии вызывают любовь, симпатию, уважение зрителей. Еще в большей мере это проявилось в кино. Тридцатые годы дали зрителю немало прекрасных положительных героев, в том числе героев комедий Александрова, Пырьева, Барнета, Юдина и многих других. Раз уж я не избежал примеров и перечислений, да будет мне разрешено привести один пример более подробно, распространенно.

Итак — социалистическое искусство утвердило умного, действующего, доброго и обаятельного положительного героя в комедии. Появились даже комедии, содержащие только положительных героев, лишенные сатирических интонаций, отрицательных персонажей. Такие комедии возможны, закономерны, так же как и сатирические комедии, лишенные положительных героев. Но высшей формой современной комедии, комедии социалистического реализма, я считаю сочетание сатирического отрицания с радостным утверждением. Блестящий пример такой высокой комедии — это фильм «Волга-Волга» режиссера Г. Александрова.

В этой комедии мы находим образы, особенно удачно построенные на раскрытии и отрицательных и положительных несоответствий современной действительности. В образе Бывалова (артист И. Ильинский) сатирически изобличается бюрократизм. Создатели комедии тонко показали, что бюрократ — это человек, усвоивший форму нового, социалистического, но по содержанию своему, по сущности своей оставшийся старым. Под важной личиной руководителя разоблачается глупец и головотяп. Он внешне грозен и высокомерен, но в сущности труслив и слаб. Он вызывает смех презрительный, а порою и гневный. Бывалову противоборствует Стрелка (артистка Л. Орлова). В ее образе юмористически утверждается новое, еще не осознавшее своих победоносных сил. Под скромной внешностью письмоносца из далекого районного городка обнаруживается талант композитора, упорство организатора, темперамент бойца. Она внешне слаба, иногда нелепа, но, в сущности, жизнедеятельна и сильна. Она вызывает смех радостный, одобрительный. Оба персонажа — и Бывалов и Стрелка — комедийны, оба воздействуют смехом, но качества этого смеха различны.

Особенно удачна сцена, в которой Стрелка пытается доказать Бывалову, что их городок полон талантов. Скромно согласившись, что она, «может быть, и ничего не умеет», Стрелка прекрасно показывает, как поют, декламируют, танцуют ее друзья, самодеятельные артисты. Это вызывает смех, восторг. Бывалов, тускло глядя на ее искусство, все равно ничему не верит. Он бубнит, что о других каждый врать умеет, что так петь нужно учиться двадцать лет. Это вызывает смех, презрение.

Не всегда положительные и отрицательные комедийные несоответствия очерчены так резко и противопоставлены столь очевидно. И в жизни и в искусстве различные комедийные несоответствия тесно соседствуют, переплетаются, даже порой сливаются. В известном герое комедии И. Пырьева «Кубанские казаки» Гордее Вороне (артист С. Лукьянов) отрицательные черты являются как бы про-

должением положительных, герой этот вызывает то осуждение, то одобрение зрителя. Такие герои тоже свойственны социалистической комедии. Вспомним великолепное по своему гуманизму и остроумию замечание В. И. Ленина, что «недостатки людей большей частью связаны с их достоинствами».

Комедия чаще всего сочетает положительные и отрицательные несоответствия, положительные и отрицательные образы, утверждение и отрицание, воспевание и изобличение, юмор и сатиру. Пропорция таких сочетаний, конечно, не подлежит рецептуре. Педантично отмеривая плюсы и минусы, отвешивая килограммы хорошего и фунты дурного — высокой комедии не создашь. Как и в жизни, в хорошей комедии положительное и отрицательное переплетаются сложно, причудливо, прихотливо. И часто именно эта причудливость вызывает комический эффект. Способность воспринимать юмор и сатиру всегда связана с умением замечать тонкости, оттенки, нюансы. Но сейчас мне особенно важно подчеркнуть, что не только безвредные уродства, не только ничтожное, отжившее являются областью комедии, но и полезные достоинства, прекрасное, нарождающееся. Человечество, смеясь, расстается со своим прошлым и, радуясь, встречает свое будущее.

Радость, веселье от переизбытка сил, от уверенности в своей правоте, в своем будущем — эти чувства, особенно характерные для людей социалистического общества, чувства людей свободных, радующихся нескованности своего бытия, гармоничности своего сознания, тоже должны быть учтены современной теорией комического. Здесь теории комических несоответствий оказывается недостаточно. Здесь вступает в силу как раз полное соответствие содержания и формы, вызывающее радость, удовлетворение. На этом построены, в частности, сцены труда в фильмах Пырьева. Они не содержат комических несоответствий. Но они придают комедии ту бодрость, ту радостность восприятия жизни, которая становится их основным качеством.

Особенно существенно понимание положительных, утверждающих свойств смеха, комического, комедии при оценке произведений советского искусства, произведений социалистического реализма. Если в классовом обществе пафос прогрессивного искусства состоял в критике, отрицании, сатирическом развенчании, то в социалистическом обществе искусство в первую очередь утверждает новое, грядущее, зримые черты которого находит в современности. Поэтому советские комедии и сильны своими положительными героями, своим жизнеутверждающим юмором. Но это качество, уверенно воплощенное в художественной практике, не нашло до сих пор теоретического обоснования в эстетике.

Утверждая вслед за Чернышевским критические, разоблачительные, уничтожающие функции комедии, наши теоретики никак не могут объяснить растущее количество комедий юмористических, или, как их чаще всего называют в обиходе, лирических. Об этих комедиях говорят восторженно при конкретном разборе, в рецензиях. Но о них же в теоретических статьях говорят лишь осуждающе, связывая с «теорией» бесконфликтности, «лакировочными тенденциями», «украшательством» и другими грехами.

«Теория» бесконфликтности, лакировка, бодрячество действительно являются бедами нашего искусства, и этим болезням, недугам, порокам мы посвятим немало горьких страниц. Но было бы непростительной слепотой не замечать положительных сторон лирических комедий, закономерности их появления, высоты их задач. Они воспевают новое, они выражают радость, гармонию жизни! Бесконфликтность, бодрячество — это их болезни, а не сущность.

Мне близок благородный пафос В. Ермилова, утверждавшего в советской литературе традиции Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Но страстно ратуя за высокую и острую сатиру, Ермилов презрительно называл лирические комедии водевилями и отказывал им в идейности. Глубочайшее заблуждение, порожденное неясно понимаемой разницей между реализмом критическим и социалистическим и непрерывно опровергаемое художественной практикой. Лирические, утверждающие нашу современность комедии появляются, они приняты народом, и этот процесс необратим, как весна.

Но еще более грубой, еще более опасной ошибкой является утверждение об отмирании сатиры в социалистическом искусстве. В искусствоведении оно было высказано вульгарно-социологической критикой (например, В. Блюмом) в начале тридцатых годов, а затем вскоре после Отечественной войны Д. Ереминым. Блюм был тогда же раскрити-

кован, Д. Еремин никем поддержан не был. Однако в редакционной практике, в деятельности сценарных отделов киностудий и литературных частей театров, в конкретных оценках сатирических комедий некоторыми рецензентами мысли о неправомерности, ненужности сатиры проскальзывают нередко. Это явление еще не вытащили на критическое солнышко. Но оно опасно. Назовем его сатиробоязнью.

Противники сатиры рассуждают примерно так: острые, достойные сатирического изображения противоречия общества носят классовый характер и с победой социализма отмирают. Следовательно, отмирает и сатира, уступая место радостным, утверждающим комедиям — феерии, водевилю, карнавалу, более соответствующим счастливым настроениям, гармоническому мироощущению людей социалистического и коммунистического общества.

Но ведь рассуждая так, можно прийти к выводу об остановке движения, о прекращении развития человеческого общества, о прекращении постарения каких-либо его элементов, а следовательно, и о прекращении формирования нового! Неужели можно представить себе остановившееся общество, лишенное борьбы, лишенное конфликтов? Какая страшная, мертвенная картина! Какой объект для сатирического творчества!

Возможно общество, лишенное неразрешимых, антагонистических конфликтов,— могут мне подсказать,— таких конфликтов, которые требовали бы вмешательства убийственной сатиры. Конфликты же неантагонистические, столкновения единомышленников, друзей, соратников могут быть изображены без гнева и горечи, без враждебности и издевательств, средствами психологической драмы, а не трагедии, средствами юмора, а не сатиры. Осторожнее! — предупрежу я. Здесь недалеко пресловутые «конфликты хорошего с еще лучшим» — худосочные детища теории бесконфликтности, обрекающие всякое драматическое искусство на угасание.

Улучшится человеческое общество. Уйдут из жизни эксплуатация, кризисы, войны, антагонизм. Добрее и сознательнее станут люди. И поэтому неизмеримо повысится роль искусства в человеческом обиходе, несказанно усилятся познавательные и воспитательные функции искусства. И тогда сатира не умрет, а заменит нынешние способы общественного воздействия, вмешательства, пресечения и возмездия. Многие явления, подведомственные сейчас суду, будут отданы на суд искусства. И потребуют сатиры беспощадной, бичующей, разящей. И сатира достигнет великих результатов, ибо еще Пушкин знал, что «куда не досягает меч законов, туда достает бич сатиры».

Разве уже сейчас, когда рано еще отменять суды и штрафы, тюрьмы и административные взыскания, не зрим уже этот величественный процесс вмешательства искусства в жизнь, поучения искусством, направления искусством, вдохновления искусством, осуждения искусством? Разве, вдохновляя и увлекая людей положительными примерами, раздвигая их горизонты, приближая к ним будущее, искусство не усиливает своих отрицающих и карающих функций? Спекулянт и низкопоклонник, сплетник и клеветник, стяжатель и мракобес, сутяга и лодырь, пьяница и распутник постепенно и неуклонно переходят в «юрисдикцию» сатиры: фельетонов, плакатов, скетчей, фотомонтажей, куплетов, фильмов! Гуманизм нового советского уголовного кодекса свидетельствует об усилении общественных форм воспитания и воздействия. И кто дал право работникам искусства уклоняться от своих новых задач?

Изменяется искусство, его методы и стили, его жанры и формы, его общественные функции. Изменяется и искусство комедии. Приобретают новые свойства и сатира, и юмор, и пародия, и карнавал. Но так же как вечен процесс смены старого новым, так вечно и осмеяние старого и радостное веселье при встрече с новым. Вечно искусство комедии в его разнообразнейших формах.

Многообразие, развитие, трансформация форм комедийного искусства — вопрос сложный и мало разработанный. Бесконечно разнообразны комические несоответствия в жизни, бесконечно разнообразны и способы отражения их в произведениях искусства. Этим объясняется наличие значительного количества комедийных жанров. Назовем же наконец это слово — «жанр» с эпитетом «комедийный».

Художественная практика различает сатирические памфлеты, иронические пародии, героические и романтические комедии, фарсы, водевили, комедии положений и характеров, бытовые и лирические, трюковые и эксцентрические комедии, ревю, обозрения, карнавальные, музыкальные, танцевальные комедии, гротески, трагикомедии и близкие

к комедиям лирические драмы, наконец, так называемые «комические», комедии бурного внешнего действия, погонь, пощечин, падений. В практике мы порой прибавляем к жанровому определению национальное, под которым чаще всего подразумевается стилевое: американская комическая («слапстик»), итальянская салонная комедия (так называемая «с белыми телефонами»), французская пародия, японская комедия («эротика—гротеск—абсурд»), советская лирическая комедия. Говоря о советских кинокомедиях, мы присовокупляем к жанровым определениям тематические: колхозная комедия, молодежная, производственная. Конечно, подобные национально-стилевые и тематические уточнения жанров наблюдаются не только в отношении комедий: американский ковбойский жанр («вестерн»), японская фехтовальная драма («тямбара»), немецкая психологическая драма («каммершпиль»); в советской практике — историко-революционная эпопея и т. д.

Общепризнано, что тематика, жизненный материал оказывают решающее влияние на выбор художником средств, приемов, ракурсов, красок, деталей, то есть на жанровые признаки. Растущим тематическим богатством, неуклонным расширением сферы искусства, проникновением его в жизнь объясняется появление новых жанров, в том числе и новых комедийных жанров. Интенсивностью этого процесса может быть объяснено и то обстоятельство, что теория искусства в вопросе жанров сильно отстает от художественной практики.

В античности Платон, Аристотель, Гораций знали два жанра драматических произведений: трагедию и комедию. Стоит ли напоминать, что средневековье прибавило к ним мистерию и миракль, что Шекспир утвердил историческую хронику, что Дидро «открыл» между трагедией и комедией промежуточный «серьезный жанр», Лессинг разработал психологическую драму, Гюго — романтическую, Ромен Роллан вывел из положения «низкого жанра» и прославил мелодраму. Словом — «серьезные» жанры, имеющие истоком трагедию, умножились и обрели своих теоретических обоснователей.

Но в современных эстетических и искусствоведческих трудах постоянно читаешь определение комедии как жанра. В «Основах марксистско-ленинской эстетики» читаем: «Особым жанром является кинокомедия («Трактористы», «Веселые ребята», «Карнавальная ночь» и т. п.)». Эту фразу можно понять в том смысле, что кинокомедия отличается от комедии театральной. В этой мысли есть много верного: театр и кино имеют и общие, аналогичные жанры, и специфические. Трудно найти, например, театральную аналогию «комическим» кинематографа, разработанным Мак Сеннетом, Чаплином, Кейтоном, Ллойдом и имеющим в истоке цирковую клоунаду и эстрадную эксцентрику. Но приведенные примеры говорят, что «Трактористы» и «Веселые ребята» включены в один «особый жанр». Это неверно. Первая— комедия лирическая, вторая — эксцентрическая. Конечно, в них есть много общего. Третий названный фильм, «Карнавальная ночь», содержит и лирические, и эксцентрические, и сатирические, и пародийные сцены. Но в интересах искусствоведения — не смешивать, а уточнять жанровые понятия.

Не стоило бы тревожить тени великих эстетиков прошлого, и уж подавно не надо было бы посягать на спор с современными авторами «Основ», если бы понимание комедии как единого жанра не приводило к путанице на практике, к неверным оценкам фильмов, к ошибочным предъявлениям закономерностей сатирического жанра к лирической комедии или жанра психологической комедии характеров к комедии эксцентрической. Как раз «Веселые ребята» подвергались в свое время разносу со стороны любителей психологических и бытовых комедий, не желавших понять специфичности жанра эксцентрического ревю. А «Трактористов» и до сих пор упрекают в недостаточной сатирической заостренности, что для жанра лирической комедии не обязательно.

Комедия, по моему глубокому убеждению, давно перестала быть единым жанром, разделившись, размножившись на значительное количество жанров. Комедию правильнее сейчас называть не жанром, а родом или областью искусства. Слово «область» подходит лучше, так как слово «род» вызовет путаницу с основными родами поэзии — эпическим, лирическим, драматическим,— утвержденными Аристотелем. Кстати, этих «классических» родов тоже уже не хватает. Куда, например, отнести публицистическое искусство, «образную публицистику» (выражение В. И. Ленина), которую ни эпосом, ни лирикой, ни драмой не охватишь, а с риторикой, ранее искусством не почитавшейся, сравнить можно... Но не будем отвлекаться. Вернемся к коме-

дийным жанрам. Зыбкое понятие «жанр» включает в себя систему художественных приемов, сумму средств искусства, необходимых для изображения определенных явлений действительности в свете отношения к ним автора. Эти приемы, средства непрерывно изменяются, обогащаются, отчего изменяется и понятие жанра и количество известных в эстетике жанров. Жанр античной комедии в современном искусстве уже не встречается, несмотря на попытки некоторых авторов возродить хор, несмотря даже на незримое присутствие котурнов у иных положительных героев. Поэтому можно заключить, что некоторые жанры умирают или перерождаются до неузнаваемости. Умер, например, миракль. Гиньоль нашел новое воплощение в так называемом «черном» фильме, рожденном декадентским искусством Голливуда. Переродился фарс, утратив сатирические черты и народный характер, приобретя гротескность, ироничность.

Комедийная область киноискусства включает в себя несколько жанров, объединенных общим свойством вызывать смех, но специфичных по характеру вызываемого смеха и приемам, которыми смех вызывается. Я не претендую на незыблемое узаконение этих жанров (они соприкасаются, взаимопроникают, смешиваются). Я не могу составить стройную систему жанров, схожую с периодической системой элементов Менделеева, где каждому элементу и свое место, и свой атомный вес, и своя валентность. Характер искусства исключает возможность такой таблицы, да и четкие ее грани ввели бы в растерянность художников. Выше мной приведен перечень комедийных жанров, основанный на характере жизненных несоответствий, преимущественно изображаемых в данном жанре, и отчасти на тематике и тенденции авторов. Я понимаю, что он недостаточно четок и гармоничен. Я каюсь, что чуть было совсем не запутал читателя столкновением стершихся как древние монеты античных терминов с необтесанными разноязычными словесами, вроде «тямбара» или «слабстик». Но стремление к академической ясности все время входит у меня в противоречие с торопливой озабоченностью критика, связанного с производством, с газетой, со зрителем... Теоретикам нужно внимательнее прислушиваться к «рабочей» терминологии, к плодам стихийного обобщения творческого опыта самими художниками, к производственным, газетным, прокатным терминам. Увы, они ближе к живому искусству, чем иные красивые древнегреческие слова!

В конце этой книги помещена фильмография советских кинокомедий. Я не стал изменять и упорядочивать той в значительной мере случайной, но достаточно выразительной терминологии, которой обозначены жанры комедий. Эти определения возникли в рукописях авторов, искавших наиболее точное или оригинальное определение своих намерений, в тематических планах, «верстаемых» сценарными отделами киностудий, в рекламных аннотациях и газетных рецензиях. Киноведы, работающие над фильмографией, знают, как произвольны и наивны бывают эти жанровые определения и как их трудно бывает изменить! Пусть заведомо ненаучные определения, оставленные мною в фильмографии, послужат некоторым оправданием терминологической неточности текста самой книги. И пусть живое разнообразие жанровых определений станет лишним доказательством существования различных жанров в единой области кинокомедии.

Область кинокомедии! Книга моя посвящена лишь одной из ее частей — советской кинокомедии, ее историческому пути, ее тематике, жанрам, средствам, произведениям и художникам. И как ни огромен, как ни обширен этот материал, он все же ограничен, узок по сравнению с необъятным понятием «комическое». Ограничивая себя материалом киноискусства, я все же буду обращаться и к величественному опыту комической литературы и к поучительным примерам театра, графики, народного творчества. Мне хочется особо подчеркнуть значение для развития советской кинокомедии высоких традиций русской классической литературы и фольклора. Но, обращаясь к этим неиссякаемым источникам, я, конечно, не посягну на какие-либо обобщения или исследовательские попытки. Моя область — кино, самое молодое, самое неисследованное и быстрее всех растущее искусство. Да простится мне бедность и беглость экскурсов в смежные области, ибо я старался поспеть за стремительно уходящим вперед кино.

Но даже сознательно ограничивая себя рамками экрана, я не затрону всех вопросов, связанных с темой: комическое в кино. Ведь комическое и в жизни всегда вкраплено в серьезное, обычное, даже драматическое. А в искусстве комическое всегда переплетено

с драматическим, и грани между комедийными и «серьезными» драматическими жанрами нет. Комические сцены в трагедиях Шекспира. Шолоховский Щукарь в эпической «Поднятой целине». Юмор «Чапаева», трилогии о Максиме, «Депутата Балтики», «Окраины». Сатирические мотивы «Последнего маскарада», «Падения Берлина», «Секретной миссии»... Этих фильмов я в своей книге не буду разбирать. Но я сознаю и подчеркиваю их влияние на развитие кинокомедии, на фильмы, использующие смех как основное свое оружие.

С вопросом комического элемента в некомедийных произведениях связан вопрос и о так называемой некомедийной, несмешной, серьезной, патетической сатире. О ней особенно убедительно писал Ф. Шиллер в статье «О наивной и сентиментальной поэзии», подчеркивая, что различие между патетической и смеющейся сатирой не абсолютно, а заключается лишь в степени. Заключение Шиллера о том, что патетическая сатира бичует нравственные недостатки, а шутливая — умственные, представляется мне спорным. Я не могу противопоставить нравственное и умственное. Но наблюдения за патетической сатирой, возбуждающей гнев в такой степени, что становится уже не до смеха, поучительны. В русской литературе сатира М. Е. Салтыкова-Щедрина порой выходит за грани комедии. В фильме «Иудушка Головлев» Гардин не смешон, а мерзок и страшен. Советские киноартисты П. Репнин и С. Мартинсон играли Гитлера низким, отвратительным и смешным. Артист М. Астангов сыграл его в «Сталинградской битве» страшным. Достойно глубокого внимания замечание А. М. Горького: «Серьезно говорить о пороках — значит фиксировать внимание на пороках... Пороки должны быть показаны в сатирической форме, как отвратительные и смешные уродства». Поэтому наилучший образ Гитлера в советском кино дан артистом В. Савельевым в фильме «Падение Берлина». Отвратительное и смешное уродство психологии кровавого маньяка дано с презрением.

Разнообразие! Вот что привлекательно в искусстве, комедийном в особенности. Разнообразие тем, образов, сюжетов, ракурсов, умозаключений; разнообразие молодого, могучего искусства, стремящегося отразить разнообразие жизни!

В борьбе за разнообразие советской кинокомедии я заготовил для нее множество классификационных полочек, разнообразных жанров. В борьбе за разнообразие я буду увлеченно воспевать художников разных и несхожих и приму лучше обвинение во всеядности, только бы не в кастовой ограниченности. В борьбе за разнообразие я буду придирчив к эпигонам, штампам, перепевам. Ведь разнообразие входит в само понятие комического, оно тесно связано с тем, что в трудах большинства эстетиков трактуется как неожиданное.

Почти каждый исследователь, писавший о комическом, подчеркивал роль неожиданности, внезапности в обнаружении комических несоответствий. Интересные наблюдения есть у Гоббса. Кант считал, что смешное возникает из внезапного разрешения напряженного ожидания; это не имеет всеобщего значения, но верно в большинстве случаев. Медленное, постепенное обнаружение несоответствия не рассмешит, но лишь внезапное, быстрое, мгновенное, стремительное. Однако и здесь есть своя диалектика. Совершенно неожиданное скорее пугает, удивляет, ошеломляет, а не смешит. Надо успеть рассмеяться. Нужна и мера. Я помню, как в спектакле В. Э. Мейерхольда «Ревизор» Бобчинский вместе с дверью и с грудой громыхающей металлической посуды вваливался в номер Хлестакова и кульбитом скатывался по лестнице. Это было рассчитано на смех, но поражало зрителей, замиравших с открытыми ртами. И хотя читавшие пьесу Гоголя могли ожидать неожиданного появления Бобчинского, мера режиссером была нарушена, и смех был подавлен испугом.

Смех легче всего возникает, когда ожидаешь чего-либо и оно свершается, но не так, как ожидалось, не тогда, не тем персонажем, не тем способом. Сильный стук в дверь, а входит ребенок. Обедающий поднимает стакан и выливает себе на голову. Каталог таких комедийных трюков не так уж велик. Их можно изучить по ранним американским комическим короткометражкам. Погони, падения, удары, вода, мука, крем, падающие штаны, повороты не в ту сторону. Но применять их можно бесконечно. Веселит не сам трюк, а то, кто его проделал, в каких обстоятельствах, как, почему, зачем. И весьма важно, что этот трюк раскрывает, какое содержание имеет. Применение трюков как таковых без цели, без «подтекста», без намерения раскрыть какую-либо мысль скоро утомляет. Бессодержательные комические Андре Дида (Глупышкин в России, Кре-

тинетти в Италии), многие комические Мак Сеннета (без участия гениального Чаплина, а с посредственными комиками, вроде Фатти или Бена Тюрпина), наконец, сознательно бессодержательные, сюрреалистические нагромождения нелепостей (свойственные американской звуковой комической братьев Маркс, братьев Ритц, Эббота и Кастелло) возбуждают смех, близкий к физиологическому, вызываемому щекоткой или алкоголем, но быстро надоедают. Но те же трюки в осмысленном, идейно направленном исполнении Макса Линдера, Чарли Чаплина, Бестера Китона, Игоря Ильинского, Жака Тати и других поистине талантливых комиков способны раскрывать черты человеческого характера, закономерности поведения и даже социальные взаимоотношения. Безыдейность убивает трюк, делает его пустою формой. Идея оплодотворяет трюк, наполняет его жизненным содержанием, новыми неисчерпаемыми оттенками. Неисчерпаемыми, как комические несоответствия жизни.

Важнейшую роль играет темп, ритм, дозировка в применении комических эффектов. Долго без перерывов смеяться нельзя. Смешные места необходимо перемежать нейтральными, а еще лучше драматическими, сентиментальными. Этим создается и необходимый контраст в чувствах зрителя, и эмоциональный ритм всей вещи. Комичны изменения темпа и ритма. Интересно, что старые немые картины драматического содержания, снятые на 16 кадриков в секунду, но показанные со «звуковой» скоростью в 24 кадрика в секунду, безотказно смешат зрителя. Торопливые судорожные движения не соответствуют состоянию и намерениям артистов. На этот же эффект рассчитана торопливо-мельтешащая походка Чарли, намеренное замедление съемки в картинах с Ильинским и другими. Смешит и замедление движения, достигаемое убыстрением темпа киносъемки (так называемый рапид). Медленные, словно плавательные движения смешат своей непривычностью, а еще лучше — несоответствием быстрому, динамическому действию. В итальянской комедии «Полицейские и воры» есть великолепная сцена медленной погони. Пожилой полицейский (Альдо Фабрици) преследует немолодого вора (Тото). Медлительный, вялый темп погони обусловлен и возрастом персонажей и тем, что им уже неохота стараться. Сцена идейно содержательна, реалистична, решена просто, без всяких технических ухищрений. Впрочем, пренебрегать техникой тоже не нужно. Рапид дает комедии массу возможностей, так же как и обратная съемка, позволяющая стремительно пятиться или взлетать вверх, так же как и «стоп-камера», позволяющая мгновенно появляться и исчезать из кадра, так же как «размножение кадра», позволяющее останавливать движение, многократные экспозиции и многие другие технические кинотрюки, не говоря о более сложных, современных «комбинированных съемках», позволяющих порою вещам и неодушевленным предметам производить сознательные действия! Технические кинотрюки, основанные главным образом на изменении темпа и ритма, к сожалению, весьма редко используются советскими комедиографами. Незрелые теоретики, боявшиеся эксцентрики, считали технические трюки формалистичными. И напрасно: они открывают богатые идейные возможности.

Велик также комизм повторений. Рассказ Фамусова о троекратном падении дядюшки Максим Петровича перед Екатериной всегда вызывает смех. Будучи показаны на экране, эти падения могли бы смешить еще больше, но лишились бы значительной части своего идейного содержания. Смешно ведь, что Фамусов рассказывает это одобрительно. Тем не менее показ повторяющегося действия — одна из замечательных возможностей кино. Вспомним, как смешит в «Огнях большого города» повторяющееся неузнавание Чаплина миллионером, как смешит повторение одних и тех же ситуаций при совершенно различных обстоятельствах в «Трех эпохах» Китона. В повторениях комичнее всего сочетание механического, бездумного, безжизненного с мыслящим, живым.

С комическим изменением ритма связан комизм преувеличений (гипербол) и преуменьшений (литот). Слишком сильное действие, слишком слабое сопротивление, грохот вместо шороха и шепот вместо крика — сколько-нибудь полный перечень преувеличений и преуменьшений невозможен, так бесчисленны эти возможности. Особый эффект приносит одновременное преувеличение одних качеств, черт, деталей и преуменьшение других. На этом основано большинство карикатур, начиная с Домье и кончая Кукрыниксами. Человечки с огромной головой и тоненькими ножками в кино, пожалуй, невозможны, за исключением мультипликации и кукольного фильма, но гиперболизирова-

ние чувства, страсти, привычки — великолепный материал для кинокомедии. Нужно помнить опыт Рабле и Свифта, гиперболы «Горе от ума» и «Ревизора» и уж, конечно, поразительные гиперболы стихов и пьес Маяковского.

Наконец, специфически кинематографическим комедийным средством является асинхронность, несоответствие изображения и звука. Бородачей, говорящих женскими голосами, и грохот от падения платка много столетий знал цирк. Но паровозный гудок, внезапно раздавшийся вместо свистка рассерженного зрителя в «Цирке» Г. Александрова много эффектнее. Асинхронность — сама по себе несоответствие, и удивительно, почему кинематографисты столь редко используют это комическое средство. Стереофония, вероятно, еще обогатит его несовпадением звука и его источника, направления, отдаленности.

Я привел здесь большое количество комедийных приемов. Для них характерно общее качество: заострение. Хотя в жизни есть случаи, события, характеры, не требующие заострения, смешные сами по себе, все же явления действительности в произведениях комедийного искусства обычно заостряются, преувеличиваются, подчеркиваются. Этот закон комического искусства не понимают те, кто комедийное заострение (гротеск) считает извращением действительности и отказывает эксцентрической комедии в реалистичности.

О гротеске убедительно писал Г. Недошивин. Отсылая читателя к его книге «Очерки теории искусства», я процитирую только два небольших отрывка: «Реалистическое искусство всегда пользуется различными формами преувеличения, заострения образа, ибо эти приемы помогают выявить сущность данного социально-исторического явления». И несколько дальше: «...гротеск ...есть способ внешнепластического выражения таких социальных пороков, таких общественных язв, которые в действительности не имеют непосредственно наблюдаемого чувственного облика. Так, в фантастических образах Салтыкова-Щедрина — в его градоначальниках с фаршированными головами и органчиком вместо мозга — заложена глубокая реалистическая правда, требующая, однако, по самой своей сути изображения в виде дикой и одновременно смешной нелепости».

Мысли Г. Недошивина и приведенные им в изобилии примеры весьма точно и доказательно вводят гротеск и все способы комедийного заострения в сферу реалистического искусства. Реализм в комедии — вопрос очень сложный, и доминирующее положение в определении реалистичности комедии должна занять идейность, умение комедиографа увидеть в жизни существенные, типические, характерные процессы и явления и выразить к ним свое отношение. И зритель, смеясь, отлично поймет автора, которому есть что сказать. Мысль Фейербаха, что «остроумная манера писать состоит, между прочим, в том, что она предполагает ум также и в читателе», оказалась достойна того, что В. И. Ленин выписал ее в своих «Философских тетрадях». Читатель и зритель, в котором автор «предполагает ум» (не рискуя ошибиться!), отлично поймет содержание самых острых и необычных комедийных форм.

Но остановимся, чтобы не превратить краткого введения в каталог комических приемов или, что еще хуже, в набор рецептов. Воспользуемся лишь случаем, чтобы, заговорив о средствах киноискусства, лишний раз подчеркнуть огромные ресурсы, неизведанные перспективы самого молодого из искусств. Пусть пестрый перечень примеров от Аристофана до Пырьева и от Рабле до Жака Тати укрепит в читателе уверенность, что кино наследует многое из того, что создали старшие искусства в области комедии, но также обладает и собственными специфическими, оригинальными возможностями.

Ведутся споры: почему так энергично развивается кино? Потому ли, что оно основано на передовой технике — оптике, физике, химии, механике — и эти науки, бурно стремясь вперед, не перестают снабжать кино техническими новинками? По-моему, развитие техники лишь одна и наименее существенная сторона вопроса. Кино, как никакое другое искусство, способно отражать действительность во всем ее многообразии, во всем ее движении.

Как известно, одним из особо важных свойств кино является его массовость. Тысячи копий фильма, распространенные в тысячах кинотеатров, способны «обслужить» одновременно миллионы зрителей. Таких аудиторий не знает даже литература, даже газета. И только телевидение начинает настигать кино.

Припомним теперь, что смех — явление коллективное, что смех заразителен, что сме-

ются лучше в больших аудиториях. И мы увидим, что кинематографическая комедия расцветает именно в связи с массовостью киноискусства.

Комедия всегда отличалась демократизмом. Веселое жизнелюбие трудящегося народа, твердая уверенность в своем будущем, так же как и коллективность, заразительность смеха, всегда делали комедийное зрелище народным. Рожденная от народных праздничных шествий в дни сбора урожаев, уходящая своими корнями в трудовые процессы и связанные с ними обряды и игры, тесно связанная с бытом, с повседневной жизнью трудящихся, комедия всегда почиталась «низким», «подлым», то есть народным зрелищем. Аристократ Платон презрительно предоставлял комедию «рабам и чужестранным наемникам». Придворный Буало призывал «оставить шутовство забавникам с Нового Моста», то есть уличным, народным артистам. Но у этих-то забавников учились и Мольер и Бомарше. Итальянская комедия масок имеет отчетливо народное происхождение. И если, не боясь исключений, рискнуть построить некую схему, то с самого начала эстетической науки можно различать социальную направленность авторов по их отношению к комедии. Аристократы, как правило, судят о ней брезгливо, демократы восторженно. Платон и Аристотель. Буало и Дидро. Шевырев писал о комедии кисло. Цветом цивилизации, плодом развившейся общественности называл комедию Белинский. Аверкиев пытался доказать, что удел комедии — пошлые деяния душевно пошлых людей, а Луначарский верил, что комедия искореняет пошлость.

С демократизмом комедии несомненно связано и еще одно ее замечательное качество: современность. Исторические сюжеты и характеры нас поучают, потрясают, возвышают. Трагическое неувядаемо для нас и в античной тоге, и в средневековых доспехах, и в бархатах Возрождения. Комическое почти всегда предстает в современных пиджаках и гимнастерках. Фартуки и лопаты могильщиков выглядят куда современнее трико и шпаги Гамлета.

Чаще всего историческая комедия воспринимается как пародия на современность, как травестирование (переодевание) современных комических персонажей в несоответствующие им исторические костюмы. Жан-Поль Рихтер называл это «подстановкой». Мотивы пародии сильны и в романе Марка Твена «Янки при дворе короля Артура». Экранизация «Трех мушкетеров» Максом Линдером, Дугласом Фербенксом и братьями Ритц носила явно пародийный характер. «Макс — д'Артаньян» и Дуглас «подставляли» психологию и ухватки француза девятьсот десятых и американца девятьсот двадцатых годов «ко двору короля Людовика». Бестер Китон смешил тем, что действовал одинаково и в каменном веке, и в античности, и в современной Америке. Анахронизм, несоответствие определенному времени, эпохе — наиболее распространенный прием исторических комедий. Бестер Китон появлялся на античном Форуме, среди квадриг, на собачьей упряжке с запасной шиной, как у автомобиля, сзади и с солнечными часами на браслете. Присыпкин в последнем акте «Клопа» комичен своими современными ухватками и словечками (неприемлемыми для эпохи коммунизма), так же как Чаплин, фехтующий тросточкой. Все эти примеры показывают, что анахронизмы заставляют нас смеяться над современным, а не над прошлым, что переодевание или столкновение с историческим, с ушедшим обнажает несоответствия современного. И возможно ли нам смеяться над несоответствиями, скажем, античного или средневекового общества, давно уже ушедшими вместе со своими формациями?

Почему мы смеемся над персонажами Гоголя и Салтыкова-Щедрина? Не столь потому, что мы видим в них представителей ушедшей феодально-помещичьей формации, сколь потому, что многие качества этих персонажей живут еще и посейчас в сознании людей как пережитки прошлого. Общественное сознание изменяется, как известно, медленнее производственных отношений. И комедийное искусство призвано ускорять этот процесс.

Сорок с лишним лет развития советской кинокомедии не имели себе равных в истории человечества по быстроте развития, силе общественных потрясений, изменению производственных отношений и человеческой психологии. В нашу эпоху так решительно и существенно изменяется мир каждый год, каждый день, что многое, современное еще вчера, кажется сегодня далеким прошлым. Это сказывается и на судьбах искусства.

М. ТАРИВЕРДИЕВ, Я. ХАРОН

Фон или действующее лицо?

Заметки о музыке

Практика так называемого «музыкального оформления» документального фильма изобилует, к сожалению, примерами невыразительного, трафаретного, а подчас даже и бессмысленного использования музыки. Считается допустимым и чуть ли не обязательным привлечение музыки то в качестве заполнителя пауз и пустот, то в роли сплошного принудительного «звукового фона» к фильму. Зрители все чаще и настойчивее высказывают по этому поводу свое беспокойство, а то и протест, причем нередко он выливается в протест против музыки в фильме в о о б щ е. И это не только в устных и письменных репликах рядового зрителя; в этом смысле высказывается и ряд кинотеоретиков и критиков.

С другой стороны, существует значительное количество советских и зарубежных документальных фильмов, надолго запомнившихся всему миру, быть может, именно благодаря своему блестящему музыкально-звуковому решению. Наличие таких контрастов — первый признак неблагополучия в области т е о р и и музыкально-звукового решения фильма.

Как часто мы слышим (и бросаем) упреки авторам фильма, главным образом композитору: ваша-де музыка иллюстративна! Композитор такой-то в таком-то фильме «не пошел дальше неглубокой иллюстрации». Это звучит как уничтожающее осуждение. А что это означает в действительности и кто тут виноват? Ведь самые отличные рисунки в книге тоже именуются иллюстрациями, однако их авторы не менее уважаемые люди, чем, например, художники станковой живописи.

Иллюстрация — тоже и с к у с с т в о, и если композитор создал хорошую иллюстрирующую музыку или, как говорится, м у з ы к а л ь н у ю и л л ю с т р а ц и ю, то в этом нет еще никакого криминала, если только... Впрочем, вот с этим самым «если» вступят, вероятно, в спор многие режиссеры-документалисты и в их числе признанные мастера. Ну что ж, мы готовы поспорить.

Мы убеждены, что композитор вправе, более того — вынужден и даже д о л ж е н писать иллюстрирующую («иллюстративную») музыку, если имеет дело... с н е м ы м фильмом. Но кто же в наши дни, скажут нам, ставит немые фильмы? Эра «великого немого» давным-давно кончилась, мы вот уже тридцать лет делаем только звуковые картины!..

Увы, может быть, вы и х о т и т е ставить звуковые... но ставите очень часто именно немые фильмы. Что же касается эры, то великое искусство немого кино, думается нам, никогда не умрет. Кстати, достаточно напомнить, что «абсолютно» немым «немой» кинематограф никогда-то и не был. Уже на заре своей, на ранней стадии «иллюзиона», он представал перед зрителем в музыкальном сопровождении. Пианисты-иллюстраторы, дирижеры-иллюстраторы делали во всех кинотеатрах мира свое скромное, но великое дело: придавали немому кинематографу — искусству пантомимическому, искусству зримого движения — необходимое музыкальное сопровождение, без которого это искусство было бы так же немыслимо, как балет. И еще напомним: стремление снабдить каждый фильм «своей собственной», специально для него созданной музыкой, дабы исключить или хотя бы сократить неверные и часто безвкусные «трактовки» фильма аккомпаниаторами на местах,— и такое стремление зафиксировано достаточно рано: в России, например, уже в 1918 году Я. Протазанов заказал композитору Бунке оригинальную музыку к своему фильму «Отец Сергий». Еще лет через десять-пятнадцать каждый кинорежиссер получил гарантию, что отныне единожды одобренное им музыкальное сопровождение к фильму сохранится неизменным на всех экранах мира: появилась возможность впечатывать фонограмму непосредственно в киноленту. Было бы, однако, непростительной наивностью полагать, что с этого момента любой фильм превращался в звуковой: нет, он становился всего лишь фильмом с авторизованным аккомпанементом — и только. З в у к о в о й фильм — это нечто совсем иное.

У немого кино, искусства сравнительно завершенного, имеются стройная история и теория, собственная эстетическая система, необозримый арсенал

практических работ и среди них — галерея немеркнущих классических шедевров. Немое кино, как признано всеми его теоретиками и практиками,— искусство движения зримых образов.

Звуковой же кинематограф не имеет еще и половины таких априорных доказательств и признаков собственной стихии. Известно только, что звуковое кино — в отличие, скажем, от немого — является искусством звуко-зрительных образов. Известно далее, что в лучших своих образах этот вид искусства тоже способен порождать истинные шедевры, покоряющие зрителей всего мира глубиной эмоционального накала, красотой и самобытностью формы, а главное — величием прогрессивных идей, нашедших небывалое по силе воплощение при помощи таких выразительных средств, какими являются в звуковом кино — и только в нем!— речь, музыка, шумы и... пауза.

Но вернемся еще на минутку к немому фильму, то есть к такому произведению, которое создано его авторами с позиций только изобразительного кинематографического раскрытия материала, ибо таких фильмов ставится во всем мире еще немалое количество, хотя и выдаются они зрителю за звуковые. Художественный (то есть игровой) кинематограф, по нашим наблюдениям, все более настойчиво разрабатывает эстетику звукового кино, а документальный склонен еще хранить верность традициям и приемам немого, хотя, как уже сказано, кинодокументалисты сплошь и рядом создают и подлинно звуковые фильмы. Как правило, немому фильму в наши дни присущи уже не пояснительные титры, а пояснительный (чаще — комментирующий) дикторский текст. Легкость, с которой такой текст переводится при дубляже на любой другой язык, — первый признак тождества его функций (в смысле эстетическом) с функциями прежних титров. Немому фильму придается, разумеется, и сопровождающая музыка. Обычно композитор привлекается к работе над ней в тот же момент, что и автор дикторского текста, когда фильм уже отснят и вчерне смонтирован. Сидя с режиссером в просмотровом зале и оговаривая с ним эпизод за эпизодом, по мере их прохождения на экране, музыкальную задачу, композитор получает свое вдохновение из вторых рук; ему предлагается в каждом таком случае уже почти завершенное произведение, подчеркиваем: завершенное без его участия, в содержании которого он уже ничего изменить не может независимо ни от его таланта, ни от иных факторов. Ему остается приложить свои силы только к форме произведения, создать по возможности более удачное оформление, или, как его и называют,— музыкальное оформление. Так рождается иллюстрирующая музыка, или музыкальная иллюстрация,— явление, повторяем, вполне закономерное и совершенно необходимое в границах «немого» кинематографа. Разумеется, всякая иллюстрация — в том числе и музыкальная — может быть и хорошей и плохой. Но это уже совсем иной вопрос; здесь нам важно было лишь пояснить мысль о том, что «вина» (если уж непременно считать иллюстрацию преступлением, с чем мы никак не согласны) в «иллюстративности» киномузыки лежит не столько на композиторе, сколько на драматурге и режиссере, а главное — на избранном ими методе работы.

В звуковом же кинематографе немыслим «сценарий вообще»: это в любом случае должен быть сценарий, содержащий, помимо всего прочего, и изложение музыкально-звуковой драматургии будущего произведения вне зависимости от количества и удельного значения музыки в нем.

Современные композиторы кино, когда им предоставлена такая счастливая возможность, применяют в своей работе великолепное и самобытное кинематографическое средство, именуемое в практике скромным термином «шумомузыка». Речь идет о своеобразном синтезе «чистой» музыки и шумовых композиций; иногда это может быть приемом сравнительно примитивным — например, «вырастание» музыки из шумового ритма (стук колес поезда или раскаты морского прибоя). В более сложных случаях, всегда покоряющих зрителя-слушателя, это может быть длительное взаимодействие музыки и шумовых элементов, взаимопереплетающихся и образующих неведомые другим искусствам звучания. Во всех таких случаях — простых или сложных — шумы должны, разумеется, быть точно организованы тонально, ритмически и динамически — иными словами, их необходимо исполнять по определенной партитуре; никаким механическим смешиванием (скажем, микшированием на перезаписи) натуралистических, неорганизованных шумов с музыкой нельзя добиться эффекта, получаемого исполнительским синтезированием. В этой работе композитор и звукооператор могут либо достигнуть прекрасных результатов, либо — что случается, к сожалению, гораздо чаще — только мешать друг другу, разрушая в угоду одному звуковому элементу стройность и осмысленность другого. Так, например, неточно исполненная музыка заставляет звукооператора «подправлять» ее как в смысле динамическом, так и по длительности звучания. Отсюда — нелепые и бессмысленные «кресчендо», как только диктор умолк, и, наоборот, внезапные и ничем не оправданные «диминуэндо», когда наступает следующая реплика. Отсюда и безжалостное, хотя и вроде бы «плавное» удушение

окончаний музыкальных эпизодов, утрачивающих из-за такого обращения с ними свою первоначальную форму, а стало быть, и содержание, смысл. Ничего этого не может произойти в фильме, драматургия которого, включая и музыкально-звуковую драматургию, заранее разработана в сценарии.

У разных людей одна и та же музыка может вызывать разные ассоциации. Эмоции могут быть схожими и даже совсем одинаковыми, а образные ассоциации — всегда различными. Вызывается это, по-видимому, тем, что психофизическое развитие человека, последовательность и глубина восприятия им жизненных наблюдений (зрительных, слуховых, всех прочих и смешанных) весьма разнообразны и индивидуальны, не говоря уже об индивидуальных свойствах ассоциативного мышления у каждого человека, свойствах, в основном определяющих «характер» данной личности.

С другой стороны, люди одной нации и одной эпохи — хотят они того или нет — воспитываются окружающей их музыкой, особенно так называемой бытовой. Они воспринимают определенные формообразования равнозначащими определенным житейским явлениям. Так, например, общенародное значение в наши дни имеют все виды маршей — от спортивных и военных до траурных; множество видов танцев — от вальса и блюза до народных и национальных и т. д. Наконец, стараниями кинематографа современному поколению привиты (и к сожалению, очень прочно) некоторые прямые, мы бы сказали, «прикладные» ассоциации; иные из них обладают для советского гражданина той же силой, что, скажем, знаменитый марш, предшествующий радио- и телерепортажам с футбольных матчей. Так, например, при «оформлении» фильма компилятивной музыкой стало «традицией» иллюстрировать торжественные встречи и проводы на вокзалах и аэродромах вагнеровским маршем из «Тангейзера». Увертюра к «Риенци», Шестая симфония Чайковского, «Итальянское каприччио» и целый сонм других классических произведений настолько «слиплись» с одними и теми же ситуациями хроникально-документального кино, что для многих наших современников чуть ли не утратили свое собственное сюжетно-образное значение: их стало невозможно слушать без того, чтобы тотчас не возникали перед внутренним взором соответствующие им, ставшие уже надоевшим штампом, кинематографически изобразительные «эквиваленты». Но так случается не только с классикой. Экранный показ инкубатора, цыплят и аналогичных сюжетов птицеводства на всех наших студиях хроники упорно «оформляется» лирическим скерцо А. Цфасмана, написанным им для игрового фильма Свердловской студии «Страницы жизни». Там это скерцо носило название «Весенний дождь» и прекрасно дополняло своей стремительностью и взволнованной радостью кадры, в которых молодая героиня, только что защитившая диплом, под проливным дождем мчалась на свидание... Теперь эта прелестная музыка в представлении миллионов людей стала «Цыплячьим скерцо». Закон по охране авторских прав не распространяется на такое злоупотребление музыкой, а закона, который как следует наказывал бы виновников этого музыкального браконьерства, еще нет.

Не менее «обязательными» при написании оригинальной музыки к фильму стали также определенные музыкальные обороты, приемы выражения или, если угодно, музыкальные окаменелости. Как надо «изображать», скажем, море? А вот как. Помните «Шехеразаду» Римского-Корсакова? Или его же «Садко»? Вот и действуйте: возьмите арфу или лучше две арфы, полдюжины виолончелей и пару солирующих деревянных. Пусть арфы «изображают» набегающую волну, струнные «создают общий колорит», а одинокий кларнет, гобой или английский рожок «выводят» в зависимости от конкретной «задачи» тоску по родине, беспредельные просторы океана или, наоборот, приближение берега... Грех музыкального штампа присущ, впрочем, не только документальному кино; вышеописанное «изображение моря» — долгое и упорное притом, чуть ли не на протяжении всего фильма — можно услышать, к примеру, в музыке Ю. Шуровского к «Обгоняющей ветер» (режиссеры В. Довгань, А. Курочкин, Ялтинская студия).

Вероятно, даже скептики и сторонники утверждения: «музыка не выражает ничего» — не могут не признать, что музыка во всех упомянутых случаях все же является «образной»... Увы, настолько образной, что утрачивает уже свое собственное лицо, становясь своего рода музыкальной маской.

Часто даже у новейших исследователей наталкиваешься на неточные, нечеткие представления о выразительных возможностях музыки, а стало быть, на столь же нечеткие требования, предъявляемые к киномузыке, к кинокомпозитору, к кинорежиссеру. Здесь мы вновь встречаемся с ненужной и бесплодной попыткой установить, что́ «изображается» той или иной музыкой. Но ведь на вопрос, «что изображается» в интересующем нас случае, имеется ответ в самом изображении, то есть в зримой части фильма.

Окажется отнюдь не натяжкой и следующее рассуждение. Теза: музыка вызывает у множества слушателей схожие чувства, но разные представления (иначе: пробуждает общие эмоции, но индивидуальные ассоциации). Антитеза: кинематографическое изображение передает зрителю одновременно одни и те же (зримые) образы, эмоциональный строй которых действует, в общем, для всех в оди-

наковом направлении и вызывает весьма схожие чувства. Синтез: музыка, воспринимаемая одновременно с изображением, при условии совпадения их эмоционального строя, неизбежно ассоциируется с образами изобразительного ряда. Ключ: если в течение долгих лет действовать в этом направлении, то есть придавать немому изображению одни и те же или хотя бы схожие музыкальные формообразования, то определенная аудитория, подчиняясь этой «тренировке», в массе своей начнет ассоциировать определенные музыкальные фрагменты и музыкальные обороты с постоянными, «ярлыковыми» изобразительными образами.

Даже с поправкой на то, что мы немного сгущаем краски, придется согласиться с нашим опасением, что *такой* путь — это путь умерщвления искусства. Если все заранее известно и меняются только частности, ни о каком художественном воздействии на зрителя и речи быть не может. Такой, с позволения сказать, «прогресс техники» создания фильма — полный регресс киноискусства, а заодно и помеха развитию и пропаганде музыкального искусства.

Здесь будет уместно подчеркнуть, что мы отнюдь не отрицаем возможности применения музыкальной компиляции вообще. Не говоря уже о хроникальной периодике, которая в силу своей оперативности при всем желании не может обойтись без компилятивной музыкальной иллюстрации, мы должны напомнить, что не только документальный, но и художественный (игровой) кинематограф нередко и вполне удачно обращается к компилятивной музыке. Возьмем хотя бы две общеизвестные картины — «Рассказы о Ленине» С. Юткевича с музыкой Рахманинова и Танеева и «Белые ночи» И. Пырьева с музыкой из произведений Глазунова, Скрябина, Рахманинова, Россини, Р. Штрауса.

Вопрос в другом: как и какую музыку следует использовать, если авторы фильма по тем или иным соображениям решают отказаться от оригинальной, специально для данного фильма сочиняемой музыки. Мы убеждены, что и в этом случае — хотя, повторяем, рецептов здесь существовать не может — действуют все те же законы идейной образности музыки. Если авторы фильма подбирают музыку по признаку «соответствия настроений и чувств» — это путь заведомо ошибочный, даже при условии использования малознакомой, «незатасканной» музыки. Напротив, нам думается, что можно и должно привлекать самую общеизвестную музыку, но только в том случае, если она «просится» в данный эпизод фильма именно как *обобщенный музыкальный образ*.

...Кто не знает «Валькирий» Вагнера? «Программность» этой музыки, уже ввиду ее принадлежности одноименной опере и тем самым точности образных ассоциаций, возникающих при одном упоминании о ней, настолько одинаковы и моновалентны для всей европейской публики, что использовать ее как-нибудь иначе, в ином контексте, представляется по меньшей мере рискованным. Но посмотрите, что получается, когда авторы фильма ориентируются на эту самую программность и образную недвусмысленность: вспомните, какие бурные овации вызывает в самых разных аудиториях финал *документального* фильма «Встречи с дьяволом».

Фильм почти целиком сопровождается оригинальной музыкой композитора М.-Ф. Гайяра, выполненной в форме свободных фантазий или баллад в современном стиле как по мелодико-гармоническим приемам, так и по оркестровым краскам — подчас предельно лаконичным, местами же весьма мощным, создаваемым полным симфоническим тутти. В эпизодах фильма, показывающих селения у подножий вулканов и их обитателей, использующих во время «передышки» вулкана исключительное плодородие земли, удобренной лавой и пеплом, но рискующих ежеминутно погибнуть от очередного извержения, композитор весьма тактично, намеками прибегает к цитатам и оборотам национальной музыкальной культуры каждой данной народности, не утрачивая, однако, при этом своего собственного, «французского» во всех отношениях музыкального языка. Поразительно — с точки зрения изобразительной — показаны многочисленные и такие разные по ритму и насыщенности извержения вулканов, снятые *вплотную*, без телеобъектива, в непостижимо близком соседстве с кратером. Здесь композитор широко пользуется приемами шумомузыки: удары взрывов, тяжелый инфернальный гул землетрясения, жуткое квакающее хлопанье бурлящей лавы, град пемзы и пепла, рев пламени, брызги расплавленной магмы — все это блестяще отобрано по фактуре, безупречно синхронизировано с изображением, тонально и ритмически безукоризненно четко переплетено с музыкой — настолько, что воспринимается уже не как натуралистический шумовой эффект, а как музыкальный элемент партитуры.

Однако апогей фильма и его музыкально-звукового решения — финал. Изобразительно это довольно длительное чередование кадров извержения вулкана, снятых ночью и потому вдвойне эффектных по цвету и композиции. Точные и сами по себе (по ритму и рисунку, присущим тектонической природе данного вулкана), гигантские «плевки» извержения ритмически организованы еще путем монтажа в целую симфонию злобного торжества природы, торжества «потусторонних» сил, сил «дьявола» над всеми ухищрениями и тщетными попытками человека подчинить себе природу... Можно было бы упрекнуть нас в домыслах, в приписывании авторам филь-

ма тенденций, ими не проводившихся, если бы они сами не заявили во всеуслышание именно о таком своем вйдении и понимании процесса борьбы человека с «дьяволом»: представьте себе, что описанный нами финал картины не просто смонтирован, а смонтирован точно по музыке, как это делается в мультфильме, и что музыка эта (о чем, заметим кстати, заявлено и в титрах фильма) — «Полет валькирий» Вагнера!

Взаимодействие изобразительных кадров неистовствующего вулкана и ликующей музыки непобедимой Валькирии — классический, на наш взгляд, пример выражения авторской идеи в звуко-зрительном образе.

Раз уж мы обратились к французским документалистам, скажем несколько слов еще об одном их фильме — «Дракон с острова Комодо» (композитор Жорж Делерю). Он представляет принципиальный интерес с точки зрения музыкального решения: его можно бы отнести к категории немых фильмов, ибо в нем почти совершенно отсутствует текст и он сопровождается «сплошной» музыкой, если бы не поразительная образная выразительность этой музыки. Новелла о неудавшейся попытке охотников поймать дракона в специальный капкан изложена с помощью изобразительного материала и музыки, то и дело «досказывающей» то, чего не видно на экране, и даже «предсказывающей» то, что должно появиться. Эта музыка настолько конкретно-образна, что, слушая ее, хочется вернуться к спору по поводу, «что выражает музыка»: в данном случае она действительно выражает и приближение дракона и самые разнообразные поступки охотников (не говоря уже о «чувствах» и охотников и зрителей) и при всем этом остается отличной музыкой сама по себе, вне ее связи с фильмом.

Каких прекрасных результатов можно добиться лаконичными музыкально-тематическими средствами, это лишний раз продемонстрировал нам не так давно композитор М. Парцхаладзе в фильме «Необыкновенные встречи». Музыкальное решение этого фильма строится, по сути, на двух ведущих темах. Назовем их условно «Прогулка» и «Поиски выросших героев» (авторы именовали эти темы, вероятно, совсем иначе, но для наших рассуждений это роли не играет).

«Прогулка» содержит две подтемы (мы сознательно избегаем здесь слово «части»). Первая подтема — стремительная, свободная; она трансформируется в ажурный фон струнных, на котором возникают, излагая вторую подтему, солирующие деревянные.

«Поиски» близки «Прогулке» и ритмически и интонационно. Чередование этих двух тем, их варьирование и противопоставление — вот, собственно, и весь строительный материал прекрасного по своей четкости и ясности здания, возведенного композитором на фундаменте столь же ясной и четкой драматургии фильма. Лучшее доказательство правильности применения в данном конкретном случае именно такой конструкции — не только успех фильма, но и общепризнанный успех его музыки, отличающейся целостной, логически завершенной формой.

В начале фильма, постоянно варьируясь, но все же оставаясь всегда вполне узнаваемой, самой собой, звучит тема «Прогулки». То и дело она сменяется новыми эпизодами действия, чтобы всякий раз возвратиться несколько видоизмененной, образуя этим движением своеобразную форму рондо. Эта форма, можно сказать, ключевая в фильме; композитор следует ей лишь до тех пор, пока не настанет необходимость резко сломить, взорвать ее (эпизоды поисков Ани Бари и Али Пахмутовой). И каждый раз после такой ломки с новой силой ощущаешь выразительную точность и убедительность избранной автором формы музыкального решения фильма. Яркой, доходчивой образности музыкального материала во многом способствует точный, осмысленный «музыкальный монтаж». Вспомните эпизод с Ольгой Пархоменко: весь он построен на известной «Фантазии» Сарасате...

1942 год. Война. Солдаты, разбирающие оружие. Девочка в пионерском галстуке играет на скрипке... Проходят годы. Афиша. Малый зал Консерватории: взрослая девушка со скрипкой, давешняя пионерка, продолжает ту же «Фантазию» — уже на новой ступени исполнительского мастерства. Лаконично и убедительно.

Интересно решен и финал — слет участников фильма. Выросшие герои смотрят на самих себя, снятых пятнадцать лет назад... Звучит солирующий рояль, затем включается оркестр. Этим финалом авторы достигают большого смыслового обобщения: по прямой ассоциации с тем, как из звучания одного рояля вырастает звенящая ширь оркестрового тутти, вырастает в нашем сознании идея, что за десятком этих славных ребят на экране, выросших в настоящих людей, стоят сотни, тысячи, миллионы юных соотечественников — молодое поколение страны.

Правильное решение задачи — это обычно единственно возможное ее решение. И если фильм в целом и его финал покоряют зрителя, значит, его авторы — и не в последнюю очередь композитор— нашли для этого правильное, пожалуй, единственно верное музыкальное решение.

Множество больших и малых проблем музыкально-звукового решения фильма накопилось уже в ожидании своего изучения. Разве не проблема — функция слова в документальном фильме, этого ведущего выразительного средства звукового кино? И в частности, функция синхронно снятого не актерского материала?

Разве не проблема — знаменитая пауза, которой так умеют пользоваться музыканты и театр, но с которой настойчиво «борется» документальный кинематограф.

Новейшей проблемой является стереофония, пришедшая к нам вместе с широкоэкранным и панорамным кинематографом, но пока еще не давшая нашим композиторам ожидаемого творческого толчка: знаменитый «эффект участия» интересует пока только операторов и звукооператоров. Композиторы в этом эффекте участия почти не принимают. А между тем впервые в истории музыкального искусства композитору предоставляется возможность мыслить не в двух измерениях («по горизонтали»— во временном мелодическом движении и «по вертикали»—в гармоническом разрезе), а в трех! Третье измерение (пространственность) — это возможность музыкально мыслить мизансценически, окончательно уйти от окаменелости оркестровой «рассадки»— звучания, без всякого смысла копирующего звучание концертного или театрального (оперного) оркестра. Стереофония — не только техническое средство для локализации звука (привязки его в желаемых точках зрения и зала), но и воистину безграничное творческое средство создания музыкальной многоплановости, столь недостававшей до сих пор музыке вообще и музыке кино в особенности.

Неисчерпаем перечень вопросов, ждущих изучения, обсуждения, смелого эксперимента, вдохновенного новаторства. Но все это предполагает наличие не только людей заинтересованных и притом образованных, но еще и многосторонне образованных. В первую очередь, как это ни покажется странным, мы сейчас имеем в виду кинодраматургов и кинокомпозиторов. Главным образом последних.

...Как сделать, чтобы новое пополнение композиторов, которым предстоит завтра сменить «стариков», не начинало все с азов, «не изобретало велосипед», а двигало бы киноискусство дальше, выше? Чтобы успехи и неудачи первопроходчиков звукового кино стали предметом изучения, чтобы богатый опыт первого поколения служил второму школой, но не повторялся им с теми же старыми ошибками?

Ведь по сей день молодые композиторы — выпускники музыкальных вузов — за годы учебы не получают ни малейшего представления о музыкальной драматургии фильма и об эстетике кинематографа вообще. Несмотря на огромный интерес, с которым молодые композиторы относятся к киноискусству, их представления о законах и возможностях этого искусства зачастую весьма примитивны, а нередко — самые дилетантские, не идущие ни в какое сравнение с их же представлениями, скажем, об искусстве оперном, балетном, музыкальной драмы.

В ряде высших музыкальных учебных заведений давно уже читается курс оперной драматургии. Не настало ли время ввести, хотя бы в столичных консерваториях, курс «Музыкальная драматургия фильма»? Его можно построить, чтоб не начинать на голом месте, по принципу аналогичного курса, читаемого во ВГИКе будущим режиссерам, сценаристам и киноведам,— разумеется, с поправкой на специфику музыкального вуза.

Помимо прочего, приобщение молодых композиторов к пониманию основ эстетики кино позволило бы уже в стенах вуза осуществлять их сближение со студентами-кинематографистами. Начали бы намечаться творческие содружества, столь полезные именно в молодости и столь необходимые именно в синтетическом и коллективном киноискусстве. От таких творческих контактов существенно изменился бы к лучшему и процесс музыкального образования и воспитания будущих кинематографистов— немаловажный фактор в борьбе за повышение музыкально-звуковой культуры кино...

Мы предвидим возможность наиболее способным студентам пятого курса поручать написание музыки к дипломному фильму кого-либо из вгиковцев. И вот выпускник консерватории выходит в жизнь не только с обычным дипломом, но и с дипломным фильмом — фильмом, который увидят и услышат миллионы, который явится и его, молодого композитора, первым вкладом в арсенал киноискусства...

Встретятся, конечно, и трудности и хлопоты — в основном производственно-административные, как только дело дойдет до превращения партитуры в фонограмму. Но все они преодолимы— можно, например, использовать учебные оркестры, имеющиеся во всех музыкальных вузах. И вовсе не обязательно привлекать всякий раз оркестр целиком; напротив, очень важно приучать студентов (тех и других!) добиваться желаемых результатов минимальными выразительными и материальными средствами. Это значит, что можно и нужно пользоваться камерными ансамблями. К практической работе со временем можно и следовало бы привлечь и студентов — дирижеров и вокалистов.

...Но какое отношение все это имеет к музыке документального фильма? Самое непосредственное: документалисты — наиболее оперативный и наступательный отряд советской кинематографии. Они первыми зачинали и звуковой кинематограф! Они же первыми подняли вопрос о необходимости резкого повышения культуры музыкально-звукового решения фильма. Вот почему мы и сочли возможным и целесообразным высказать некоторые соображения общекинематографического порядка в заметках, посвященных музыке документального фильма.

ЕВГЕНИЮ ЕВГЕНЬЕВИЧУ ЕНЕЮ 70 ЛЕТ



Художник-кинематографист

Одному из наших лучших кинохудожников Евгению Евгеньевичу Енею исполнилось семьдесят лет.

По национальности венгр, военнопленный первой мировой войны, в 1919 году он стал членом РКП(б). В его молодости было немало славных событий: он был среди тех, кто вместе с Матэ Залка сопровождал поезд с золотым запасом республики, участвовал в партизанской войне в Сибири.

Кончилась гражданская война. Еней отложил винтовку и вспомнил, что по образованию он — архитектор, художник. Был 1923 год. В разоренной оранжерее ютилось Севзапкино (теперь «Ленфильм»). Не было осветительных приборов, декорации строились из невесть каких материалов. На развалинах коммерческих предприятий начинала свое существование советская кинематография. Евгений Евгеньевич увлекся новым делом. На студию пришел человек с опытом революционной борьбы, прекрасный художник. Засучив рукава, он взялся за дело.

И так, не отдыхая — картина за картиной,— трудился он почти четыре десятка лет. И так же, неутомимо, по-молодому, трудится сегодня.

Сколько городов воздвиг этот зодчий!.. Он вел зрителей по Италии карбонариев, показывал им коттеджи первых соцгородов... Империя фасадов — Санкт-Петербург Николая I — выстраивалась на экране... Улицу Парижа перегораживала баррикада коммуны... Испанские дети играли в «корриду» на улочке испанского городка шестнадцатого века...

Собиралось бродячее племя кинематографистов, вспыхивал на минуты ослепительный свет, и мир, созданный из фанеры и холста, распадался: стучали молотки — плотники сколачивали новые города, иные здания.

Среди людей, работающих над фильмом, может быть, самая неблагодарная роль принадлежит художникам. Ведь по самой природе кино их работа должна остаться незамеченной. В хорошем фильме все воспринимается как реальность: дома кажутся подлинными, квартиры давно обжитыми.

Однако это чувство подлинности — результат сложного искусства. Конечно, бывают и декораторы-имитаторы; они строят по подлинным чертежам и обмерам, «как в жизни». Еней не схож с мастерами по стройкам «жилплощади». Он художник с особой, присущей ему глубиной. Его зрительные образы правдивы по своей сути, а не только внешне правдоподобны. Как и всякий художник, Еней меняет натуральные пропорции, выявляет внутренний смысл образа, подчиняет детали общей мысли. Он — художник, и он —кинематографист: эти понятия сплавлены его искусством, они нерасторжимы.

Некогда молодой Маяковский написал: «Улицы наши кисти, площади наши палитры». Поэт призывал живопись выйти в жизнь; образ был гиперболичен. В кино эта же строчка — лишь профинструкция. Для фильма действительно приходится менять облик улиц, перекрашивать площади. Еней отлично владеет размахом средств выражения, масштабом возможностей. Среди выжженных солнцем рыжих степей поселка Планерское в Крыму по эскизам Евгения Евгеньевича расположились белые домики с чугунными решетками на окнах и балконах, усадьба нищего идальго Кехано, по прозвищу Дон-Кихот; холмы, постройки, цвет стен и цвета самой природы — все это образовывало единство картины. Мастерство Енея часто состоит в умении мыслить слитными образами природы и искусственных строений, и нередко трудно бывало отличить построенное художником от реально существующего.

Декорации Евгения Евгеньевича часто строились среди городского пейзажа. Для сцены разгрома рабочей демонстрации в «Юности Максима» была выбрана одна из улиц Петроградской стороны. Во всю высоту шестиэтажного здания Еней написал: «Пилюли Ара. Лучшие в мире!» Реклама входила в кадры как знак времени, как оглушительно громкий торгашеский выкрик. Казаки топтали толпу конями, били нагайками; полицейские, выкручивая руки, тащили зачинщиков в каталажку, а над всей этой жестокой расправой — громадные, нелепые слова призывали купить какие-то дурацкие пилюли.

В Ленинградском Доме кино на выставке эскизов Евгения Евгеньевича можно было оценить и чувство цвета этого художника и его графическое мастерство.

Список фильмов, над которыми он трудился, занял бы страницу: среди них — «Шинель», «Обломок империи», «Новый Вавилон», «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Академик Иван Павлов», «Овод», «Дон-Кихот»... и еще много других. Кажется, все ленинградские режиссеры работали с этим художником, и, вероятно, каждый из молодых декораторов — в той или иной мере — его ученик.

Юбилей — это не справка отдела кадров о возрасте служащего и его стаже. Это отчет о мере сделанного в жизни. Это вклад в общее дело.

Имя Енея входит по праву не только в список лучших наших художников, но и в список имен людей, создавших советскую кинематографию.

Г. КОЗИНЦЕВ

На снимке — чествование юбиляра в Ленинградском Доме кино.

ЭСКИЗЫ Е. ЕНЕЯ К КИНОКАРТИНАМ «ЛЕНФИЛЬМА»



«Пирогов»



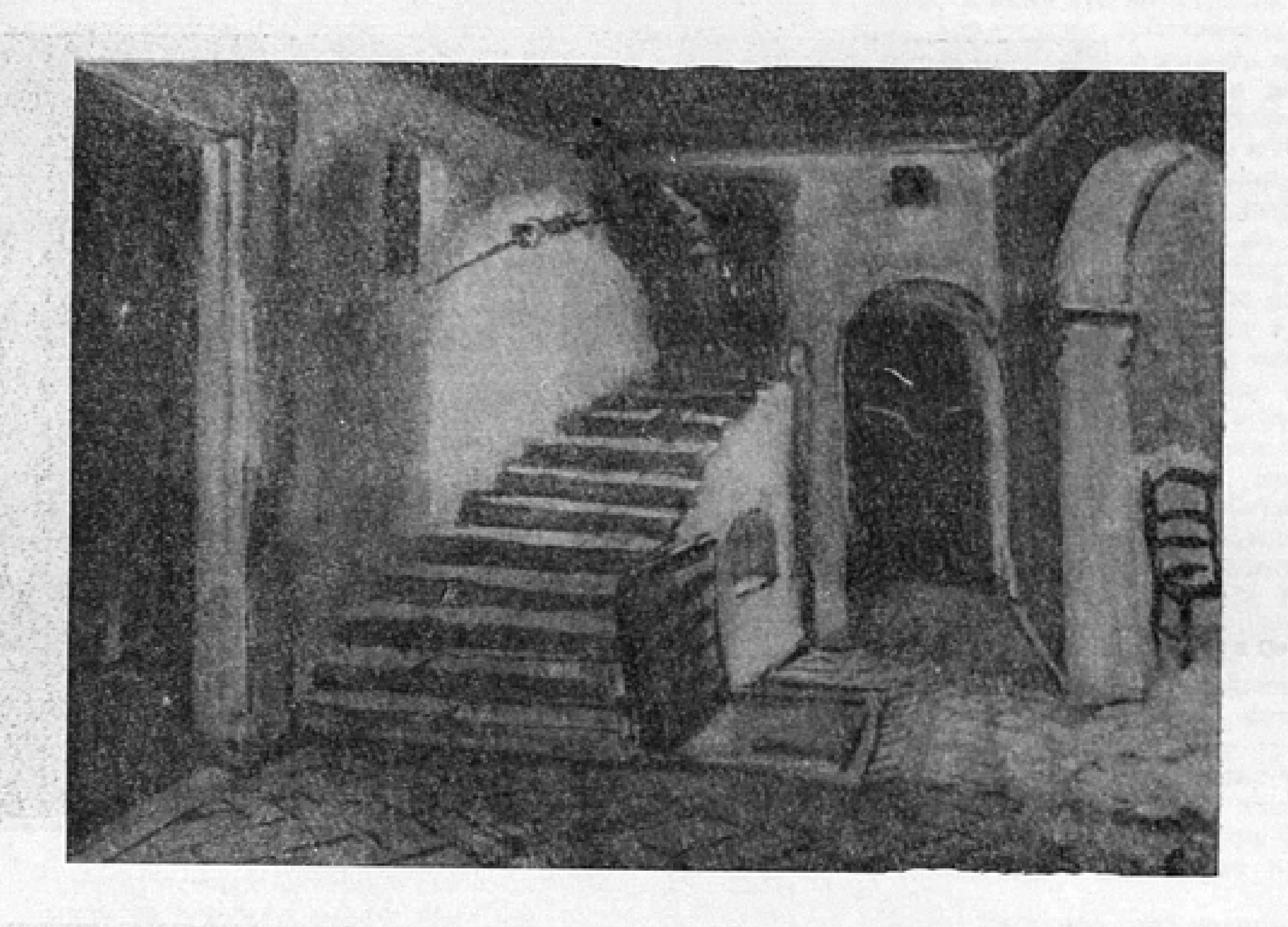
«Овод»



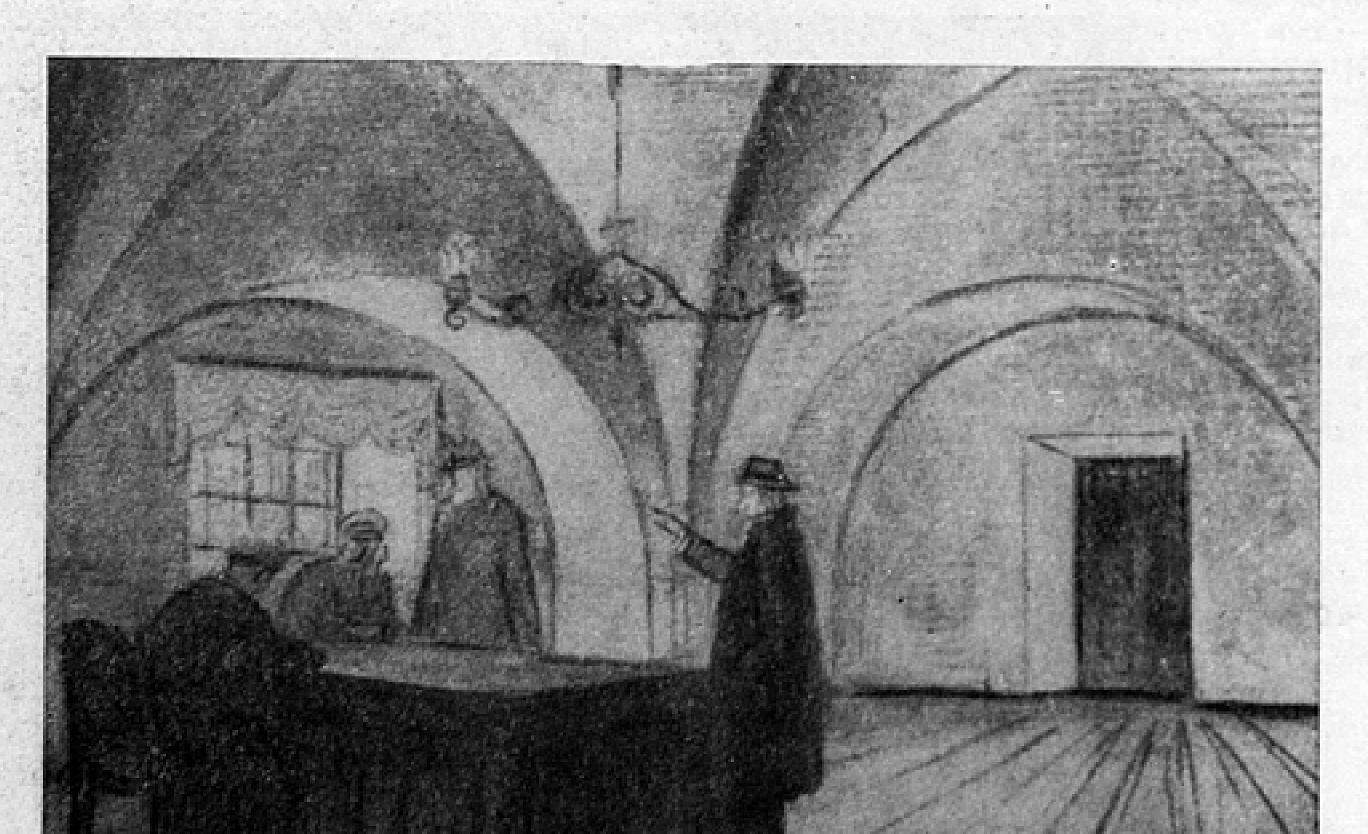
«Овод»



«Дон-Кихот»

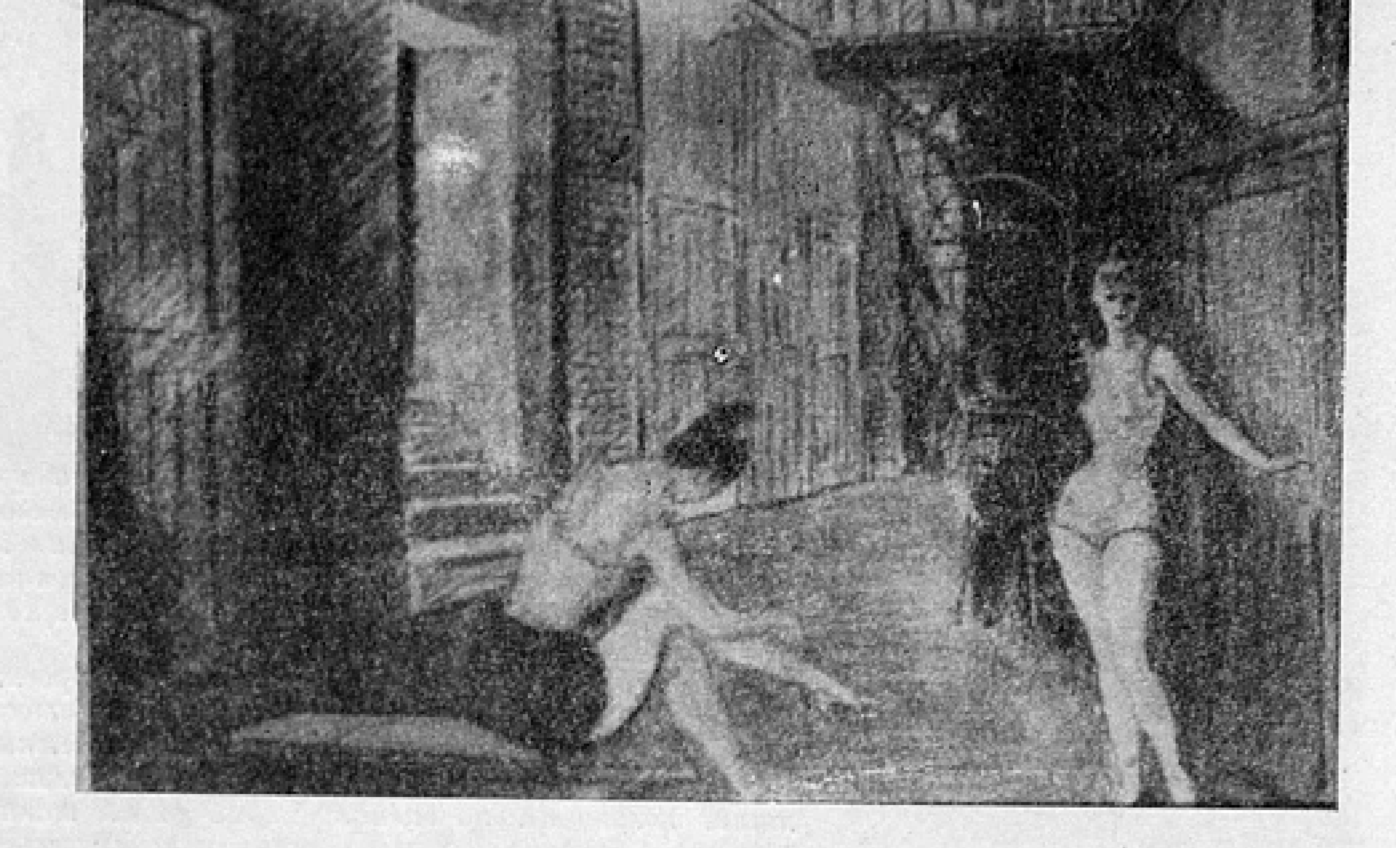


«Дон-Кихот»

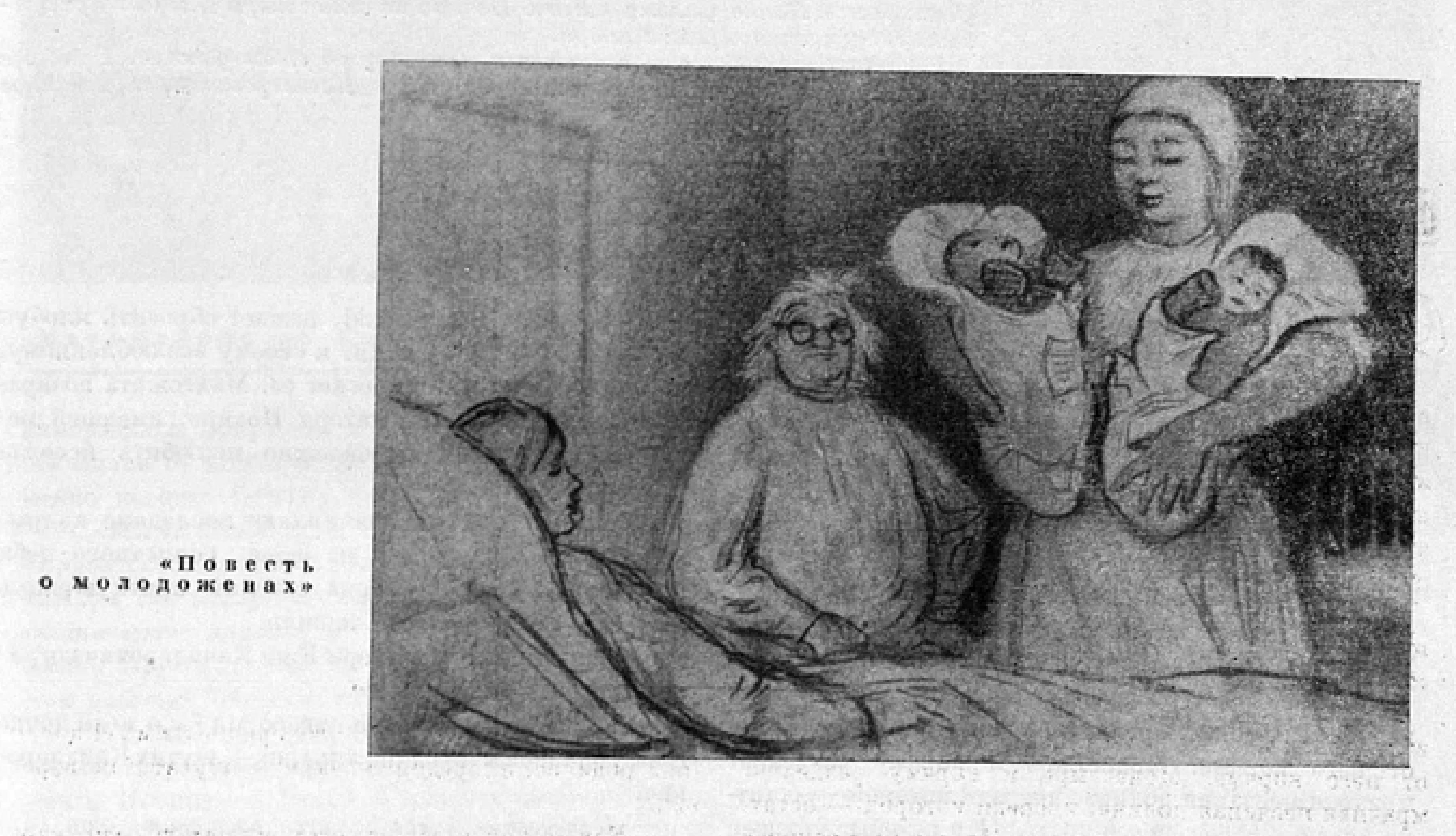


«День первый»

«Мистер Икс»



«Повесть о молодоженах»



«Хореографические миниатюры»



Интервью

Фильм польского режиссера Ежи Кавалеровича «Мать Иоанна из монастыря ангелов» вызвал в Польше сразу после своего появления на экранах горячие споры. Многие, отдавая должное высоким художественным достоинствам, не согласились с пессимистической концепцией фильма. Человек в нем показан и бесконечно одиноким и бессильным перед сложностью жизни, перед ее «непознаваемыми» законами.

В то же время некоторые религиозно настроенные польские зрители не приняли содержащегося в фильме резкого протеста против религии, лишающей человека права на естественные, «земные» чувства и радости.

Однако значительная часть зрителей и большинство польских кинокритиков положительно оценили новый фильм талантливого режиссера, считая его выдающимся произведением киноискусства. На состоявшемся в мае фестивале в Канне фильму «Мать Иоанна из монастыря ангелов» присуждена специальная премия жюри.

Редакция журнала еще вернется к разговору об этом фильме. Пока же мы публикуем интервью с режиссером Ежи Кавалеровичем, присланное нам из Варшавы.

Ежи Кавалерович

Каждый новый фильм таких польских режиссеров, как Александр Форд, Ежи Кавалерович, Анджей Мунк или Анджей Вайда, встречается кинематографической общественностью с большим интересом. С нетерпением ждали в Польше и выхода нового фильма Ежи Кавалеровича «Мать Иоанна из монастыря ангелов» по известной в стране новелле Ярослава Ивашкевича.

... В монастырской келье, раскинув крестом руки, на полу лежит ксендз и громко читает молитву. На этом фоне проходят вступительные титры.

Действие разыгрывается в средние века, в одном из женских монастырей и расположенной неподалеку от него корчме. Монастырь и корчму разделяет мрачная песчаная долина, посреди которой — остатки недавно догоревшего костра. На нем был сожжен местный приходский ксендз, который якобы напустил на монахинь дьяволов-соблазнителей. Ксендз Сурын (его играет великолепный актер Мечислав Войт, известный по фильму «Крестоносцы», где он выступил в роли Куно фон Лихтенштейна) приехал в монастырь, чтобы «изгнать дьявола» и умиротворить «околдованных» монахинь, в том числе и самую настоятельницу монастыря мать Иоанну, в роли которой снималась Люцина Винницка, героиня всех фильмов Кавалеровича.

С напряжением следим мы за психологическими переживаниями героев этого фильма, повествующего о бунте человеческого естества против церковного мракобесия и жестокости. Одна из монахинь, Малгожата (Анна Чепелевска), решает сбросить клобук и выйти замуж. Она бежит к своему возлюбленному, но он на другой день бросает ее. Малгожата возвращается в монастырь, к матери Иоанне, имевшей несчастье страстно и безнадежно полюбить ксендза Сурына...

Большое впечатление оставляют последние кадры. Мы видим качающиеся на фоне солнечного неба колокола, но вместо звона слышим приглушенные рыдания обездоленных женщин.

Сейчас же после премьеры Ежи Кавалерович согласился дать мне интервью.

— Я с большей охотой поговорил бы о моей дочке (она родилась в середине января),— шутит Кавалерович.

— *Как возник у вас замысел поставить эту картину?*

— Рассказ Ивашкевича заинтересовал меня еще четыре года назад, и я решил экранизировать его по окончании фильма «Тень». Меня не волновали ни бытовая сторона, ни исторические подробности, и поэтому в моем фильме совершенно отсутствует фон в широком смысле слова. Зато много внимания я уделил атмосфере. Хотя в рассказе Ивашкевича иной ритм, нежели в фильме, атмосфера в них одна и та же. Я, естественно, пользовался методами, отличными от писательских. Первоначально это вызывало протесты Ивашкевича, но когда он увидел готовый фильм, он согласился со мной. Что же касается актеров, то каждому из главных исполнителей я



«Мать Иоанна из монастыря ангелов»

намеревался поручить по две роли. Однако потом отказался от этого, и только Войт сыграл одновременно ксендза Сурына и раввина.

— *«Мать Иоанна» относится к так называемым «трудным» картинам. Она, несомненно, послужит поводом для дискуссий, станет объектом серьезного критического анализа и, может быть, вызовет протесты верующих. Как вы сами охарактеризовали бы свою работу? Что вы хотели сказать этим фильмом?*

— Ну, это очень трудный вопрос, хотя я, конечно, немало передумал, работая над этой картиной. «Мать Иоанна» — фильм о человеческой натуре в наиболее широком и глубоком понимании, чрезвычайно интимное повествование без всякого схематизма. Мне хотелось добраться до самых закоулков человеческого сердца. Очень многое в фильме следует трактовать в переносном смысле, а не буквально.

В фильме сталкиваются две силы: любовь и вера, и в этом заключается трагедия его героев. Религиозная вера убивает человеческую любовь... Поэтому фильм кончается рыданиями двух женщин: Малгожаты, познавшей любовь, и Иоанны, любившей, но не знавшей любви. В картине не говорится о любви, упоминается только о «дьяволах, околдовавших этих женщин»... Мне бы очень хотелось, чтобы зритель забыл о том, что это давняя эпоха, а герои одеты в монашеские одежды.

— *Можно ли истолковать «Мать Иоанну» как последующий этап развития вашего стиля, или это фильм, резко отличающийся от предыдущих?*

— Мне кажется, что именно в этом фильме я начал разрабатывать стиль, который меня очень интересует. Он мне представляется необычайно последовательным в отношении и формы и содержания. В нем соединились и статическое начало и постепенная динамизация действия. Огромную помощь оказал мне оператор Ежи Войцик. Благодаря Войцику удалось добиться так называемой «белой графики», то есть пластической законченности черно-белого графического изображения. В «Матери Иоанне» временами прямо-таки балетный ритм. В манере этого киноповествования, мне кажется, есть что-то новое, но в то же время в ней сохранились и элементы из давних моих фильмов.

— *И, наконец, традиционный вопрос: над чем вы сейчас работаете?*

— Меня уже давно занимает мысль об экранизации «Фараона» Болеслава Пруса. Однако ближайшим моим фильмом будет, по всей видимости, современная история о дельцах «черного рынка».

Пользуясь случаем, хочу передать сердечный привет моим советским друзьям, от которых получил много лестных для меня отзывов о фильме «Поезд».

Интервьюировал Здзислав Орнатовский

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Чудотворная», 8 ч.

Сценарий В. Тендрякова; режиссер-постановщик В. Скуйбин; оператор П. Сатуновский; режиссер А. Манасарова; художники: Т. Антонова, Г. Колганов; композитор А. Локшин; звукооператор Э. Зеленцова. Комбинированные съемки: оператор П. Маланичев, художник Ф. Красный.

В ролях: Родька — Володя Васильев, Варвара — Н. Меньшикова, Авдотья — А. Павлычева, Прасковья Петровна — К. Половикова, отец Дмитрий — В. Покровский, Иван Макарович — П. Савин, Мякишев — И. Рыжов, Васька — Валерий Коротков, Сенька — Саша Крылов, Киндя — С. Чекан, Жеребиха — Е. Максимова, Екатерина Мякишева — В. Бурлакова.

В эпизодах: Г. Жданова, Г. Малиновская, В. Авдюшко, В. Лазарев, Е. Лыжина, К. Швец, Витя Самочетов, Сережа Плотников.

●

«Алешкина любовь», 9 ч.

Автор сценария Б. Метальников; режиссеры-постановщики: С. Туманов, Г. Щукин; оператор К. Петриченко; режиссер Ф. Солуянов; художник В. Щербак; композитор В. Рубин; звукооператор И. Майоров. Оператор комбинированных съемок С. Хижняк.

В ролях: Алешка — Л. Быков, Зинка — А. Завьялова, дед Зинки — А. Грибов, Аркадий — Ю. Белов, Николай — И. Савкин, Сергей — В. Гуляев, Женька — А. Зайцев, Илья — Б. Балакин, Лиза — О. Хорькова, Волков — И. Рыжов, Белогоров — П. Соболевский.

В эпизодах: П. Винник, Л. Рюмина, И. Охлупин, О. Наровчатова.

●

«Человек ниоткуда», 8 ч., цветной.

Сценарий Л. Зорина; постановка Э. Рязанова; оператор Л. Крайненков; режиссер Н. Орлов; художники: Л. Мильчин, А. Кузнецов; композитор А. Лепин; звукооператор В. Зорин; постановка танцев В. Варковицкого. Комбинированные съемки: оператор И. Фелицын, художники А. Клименко, В. Степанов.

Роли исполняют: Чудак — С. Юрский, Поражаев — Ю. Яковлев, Крохалев — А. Папанов, Лена — Л. Гурченко, Оля — Н. Мышкова, Миша — А. Адоскин, начальник отделения милиции — В. Муравьев, сержант — Ю. Белов, актер — А. Ходурский.

В эпизодах: П. Савин, В. Пицек, В. Кольцов, Г. Тусузов, П. Тарасов, Г. Степанова, М. Трояновский и другие.

●

«Приятного аппетита», 2 ч.

Сценарий В. Дыховичного, М. Слободского; режиссер В. Семаков; оператор А. Ниточкин; художник В. Гладников; композитор А. Островский; звукооператор В. Попов.

В ролях: посетитель — С. Аникеев, официантка — М. Полбенцева, буфетчица — О. Викландт.

●

«Пес Барбос и необычный кросс» (по фельетону С. Олейника), 1 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Л. Гайдай; оператор К. Бровин; композитор Н. Богословский; звукооператор С. Литвинов.

В ролях: Бывалый — Е. Моргунов, Трус — Г. Вицин, Балбес — Ю. Никулин.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Человек не сдается», 9 ч.

Автор сценария И. Стадню́к; режиссер-постановщик И. Шульман; оператор В. Окулич; художник-постановщик Е. Ганкин; режиссеры: Ю. Рыбченок, Н. Савва; композитор Д. Лукас; звукооператор Н. Веденеев.

В ролях: Маринин — В. Буров, Люба — Л. Лужина, Маслюков — Г. Жженов, Савченко — В. Виноградов, Лобов — А. Коротюков, Рябов — Н. Бармин, Стогов — А. Соловьев, Морозов — С. Шмырев, фашистские диверсанты: В. Чекмарев, Г. Некрасов, Р. Филиппов.

В эпизодах: О. Сокольщук, П. Пекур, С. Хацкевич, Саша Акулич, С. Бирилло, М. Зинкевич, Б. Магалиф, В. Светлов, А. Карпенко, А. Майсурадзе, О. Кутузов, Д. Кузьмин.

● **«Рассказы о юности»**, 9 ч.

«Секретарь укома» (по мотивам рассказа А. Исбаха «Расстрел»).

Автор сценария Н. Фигуровский; режиссер В. Степанов; оператор О. Авдеев.

В ролях: Ганя — О. Лысенко, Микола — В. Грачев, Савчук — А. Чарноцкий.

«Комстрой»

Автор сценария П. Василевский; режиссер В. Туров; оператор А. Заболоцкий.

В ролях: Максим — Ю. Соловьев, Полина — Г. Сомохина, Степан — Ю. Минин, Клим — Г. Павлов.

«Прорыв»

Авторы сценария: В. Короткевич, А. Ястребов; режиссер С. Брауде; оператор И. Ремишевский.

В ролях: Яня — С. Громова, Иван — В. Паначевный, Федор — В. Тарасов, Михась — Ю. Дубровин.

«Даль зовет»

Автор сценария Н. Фигуровский; режиссер Л. Дурасов; оператор И. Пикман.

В ролях: Зина — Л. Тимофеева, Иван —

В. Виноградов, бригадир — В. Белохвостик.

Композитор фильма Н. Крюков; текст песен А. Бачило; звукооператор К. Бакк; художник-постановщик В. Белоусов; художники: А. Меняльщиков, Е. Игнатьев, В. Дементьев; художественный руководитель фильма Ю. Тарич.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«После гудка», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Н. Бенашвили, В. Бахтадзе; режиссер-постановщик В. Бахтадзе; художники: Г. Новожилов, Л. Попов; композитор С. Насидзе; звукооператор О. Гегечкори; оператор С. Спарсиашвили; художники-мультипликаторы: Г. Новожилов, Л. Попов, А. Хускивадзе, Н. Померанцева, Г. Лаврелашвили, А. Шаликашвили, И. Долашвили, Н. Килосанидзе, Н. Териан, В. Саркисов; художники-декораторы: Г. Бучукури, Б. Тирацов, Э. Хачоян, А. Гамкрелидзе.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Человечка нарисовал я», 6 ч., цветной.

Сценарий М. Вольпина, Н. Эрдмана; режиссеры-постановщики: В. и З. Брумберг; режиссер В. Лалаянц; художники-постановщики: Л. Азарх, В. Лалаянц; композитор Н. Богословский; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор Е. Петрова; художники-мультипликаторы: Ф. Хитрук, М. Мотрук, Е. Хлудова, В. Котеночкин, К. Малышев, Ф. Епифанова, И. Подгорский, Б. Бутаков, В. Долгих, И. Воскальянц; художники-декораторы: Г. Аркадьев, О. Геммерлинг, Е. Танненберг, В. Валерьянова.

Роли озвучивали: Федя — В. Сперантова, Человечек — М. Яншин, царица Лжи — С. Бирман, верховный лжец — Л. Свердлин.

В эпизодах: С. Аникеев, Г. Вицин, В. Готовцев, В. Лепко, С. Мартинсон, Г. Милляр, Г. Новожилова, А. Тутышкин, С. Цейц.

●

«Мультипликационный крокодил» № 3, 1 ч., цветной.

Авторы сюжетов: С. Михалков, С. Швецов, А. Безыменский, Ю. Благов, В. Гранев, М. Пустынин; режиссер Д. Бабиченко; художники-постановщики: П. Репкин, В. Соболев, Е. Шукаев; композитор Р. Бойко; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор Е. Ризо; художники-мультипликаторы: В. Долгих, А. Петров, И. Подгорский, Л. Резцова.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Зайлергассе, 8», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Гюнтер Куперт, Иоахим Куперт; режиссер Иоахим Куперт; оператор Ойген Клагеманн; художник Эрих Цандер; композитор Андре Асриль; звукооператор Макс Зандлер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Ширдинг — Мартин Флёрхингер (дублирует В. Кенигсон), Шарлотта, его жена — Мани Беренс (З. Чекулаева), Петер, их сын — Дитер Перльвиц (О. Голубицкий), Вернер Хальгаст — Дитрих Керки (Ф. Яворский), Цальнер — Рудольф Ульрих (О. Мокшанцев), Лисовский — Рольф Геррихт (С. Коренев), Шлейхуфер — Альберт Гарбе (В. Хохряков), Бристель — Хорст Шён (Г. Михайлов), Мюллер-Пройс — Норберт Христиан (А. Тарасов), Барбара Регнер — Дорис Абессер (М. Виноградова), Мильбе — Фридрих Рихтер (А. Вовси), Анна, его жена — Ами Франк (М. Синельникова).

●

«Это могло плохо кончиться», 2 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Сценарий Катарины Бетге-Буттгофф; режиссер Бруно И. Бетге; музыка Ганс-Генрих Вединг, звукооператор Хорст Филипп; художник Вера Глеве, силуэты: Инга Тапп; кукловод Манфред Ример.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа С. Комар; звукооператор дубляжа А. Нетребенко.

●

«Таинственная рука», 3 ч.

Производство студии научно-популярных фильмов в Лодзи (Польша).

Автор сценария и режиссер Войцех Фивек; оператор Януш Чеч; музыкальное оформление Ришард Масловский; звукооператор Здзислав Бжозовский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Гончарова; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

●

«Пять крон», 2 ч.

Производство студии научно-популярных фильмов в Готвальдове.

Сценарий Иржи Бауэра, Йозефа Пинкавы по замыслу В. Трапль; режиссер Йозеф Пинкава; оператор Иржи Колин; музыка Миливой Узелек.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа А. Гершкович; звукооператор дубляжа В. Фролов.

В ролях: Х. Франа, И. Лангмиллер, Б. Бежова, Е. Металова.

Дублируют: С. Шиманская, Н. Колесниченко, Е. Котов, Т. Фрадис.

●

«Фикмик», 2 ч., цветной.

Производство студии кукольных фильмов, Прага.

Автор сценария и режиссер Ян Карпаш; оператор Й. Войта; художник Б. Шишка; композитор Ф. Бельфин; звукооператор Э. Форманек; кукловоды: Б. Шрамек, С. Латал, В. Юрайдова, Й. Адам.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева.

●

«Рационализаторское предложение», 2 ч.

Производство студии документальных фильмов, Прага.

Сценарий и постановка П. Шульгофа; оператор О. Пайер; звукооператор И. Франек.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа В. Масарик; звукооператор дубляжа Г. Салов.

В фильме снимались: И. Кемр, М. Копецкий, Л. Липский, Ф. Филиповский, М. Мусил, Д. Фалтынек, И. Скопечек, и другие.

Роли дублируют: Новак — А. Ануров, Рейсек — Г. Лазарев, директор — М. Розин, зам. директора — Ю. Остапенко, главный технолог — Е. Балиев, конструктор — Г. Гузеев, мастер — В. Мягкий.

●

«Маленький изобретатель», 2 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии рисованных фильмов.

Автор сценария Цзинь Си; режиссер Чень Чжан-хун; оператор Чжун Ли-жень; художник Се Ю-гэнь; композитор Дуань Ши-цзюнь; кукловоды: Ся

Бин-пзюнь, Ю Лей, Сюй Цзо-ся, Чжоу Мань-вей.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Бабушкины сливы», (по мотивам произведения Цзинь Хэ и Линь Ды), 1 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии рисованных фильмов.

Постановка молодежной ударной бригады; композитор Чжан Линь-и.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Четыре утенка», 1 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии рисованных фильмов.

Автор сценария Ван Цан; режиссер Ю Лэй; оператор Чжун Лижэнь; художник кукол Чжань Тун-сюань; художник декораций Юй Ши-лун; композитор Хуан Чжунь; кукловоды: Чжан Хуай-фэн, Цзинь Шан-ся.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Мать-Индия» (вторая серия), 9 ч., цветной.

Производство «Мехбуб продакшнс прайват лимитед» (Индия).

Режиссер Мехбуб; оператор Фаредун А. Ирани; художник В.-Х. Палниткар; композитор Наушад; звукооператор Каушик; постановка танцев Чиман Сетх.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Роли исполняют и дублируют: Радха— Наргис (дублирует Н. Никитина), Бирджу — Сунил Датт (М. Погоржельский), Раму — Раджендра Кумар (О. Голубицкий), Камла— Шила Наик (М. Фигнер), Шамбу — Мукри (Г. Вицин), Чампа — Кумкум (Г. Водяницкая), Чандра— Азра (Д. Столярская,) Рупа Чанчал (Н. Гицерот), учитель Прасад — Сиддики (С. Цейц), Сукхилала — Канхайя Лал (В. Кенигсон).

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А05943 Подписано к печати 25/V 1961 года

Формат бумаги 82x108 1/16. Печатных листов 9,75 (условных листов 16). Учетно-издательских листов. 15,52 Тираж 23 000 экз. Заказ № 1038.

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105

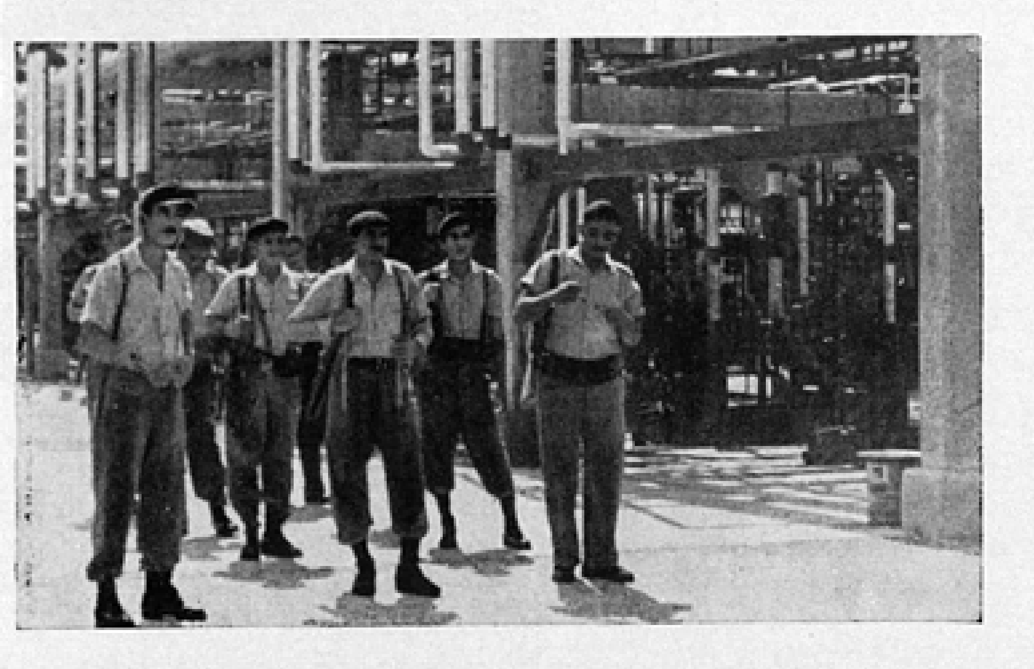
Цена 1 руб.













Кадры из фильма «Пылающий остров» (см. статью С. С. Смирнова, стр. 102).

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА
НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ



ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников.

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала «Искусство кино».